

Det iscenesatte nærvær

En værkanalyse af Venus Labyrinten som en human specific performance



ANNE NYMARK HEILESEN

CHRISTINE JUHL SØRENSEN

KØBENHAVNS UNIVERSITET

DET HUMANISTISKE FAKULTET

INSTITUT FOR KUNST- OG KULTURVIDENSKAB

AFDELING FOR TEATERVIDENSKAB OG PERFORMANCESTUDIER

TEATER- OG PERFORMANCETEORI 2013

Det iscenesatte nærvær

- En værkanalyse af Venus Labyrinten som en human specific performance

Indholdsfortegnelse

1. Indledning	3
2. Introduktion til Cantabile 2 og Venus Labyrinten	5
2.1. Cantabile 2's kunstneriske manifest	6
3. Human specific performance i en teaterhistorisk kontekst	6
3.1. Introduktion til performancegenren	6
3.2. Fra site specific til human specific	8
4. Venus Labyrinten som et relationelt kunstværk	9
4.1. Det intersubjektive møde som den relationelle form	10
4.2. Venus Labyrinten – en sprække i hverdagen	12
4.3. Mikro-revolutionen som værkets effekt	13
5. Venus Labyrinten – et autentisk møde	16
6. Den sanselige dimension i Venus Labyrinten	20
6.1. Den æstetiske erfaring	21
6.2. Den fænomenologiske erfaring	22
6.3. En æstetisk <i>væren- i- "værket"</i>	24
7. Tilskuerens rolle i Venus Labyrinten: en individuel deltagelse	24
7.1. Den frigjorte tilskuer	25
7.2. Individ frem for masse	28
8. Venus Labyrinten – Et communitas?	30
9. Venus Labyrinten i en globaliseret verden	31
10. Konklusion	35

Litteraturliste38

Bilag 1: Interview med performer Sara Fink Søndergaard

1. Indledning

Onsdag d. 17. april 2013 oplevede vi Cantabile 2's performance Venus Labyrinten i Valby, og blev begge "set på, rørt ved, talt til og på lignende vis involveret i personlige møder på forskellige niveauer med skuespillerne." (Cantabile2, Manifest). Performance udvidede vores teaterhorisont og præsenterede os for, hvad teatret som medie bl.a. kan bidrage med i vores moderne verden: at bringe mennesker tættere på sig selv og hinanden.

Cantabile 2 beskriver i deres kunstneriske manifest teatrets forholdsvise nye arbejdsområde: human specific performance. Denne genre kan betegnes som værende et relativt uudforsket område indenfor teater- og performanceteori, hvorfor det nærmest kun er deres udtalelser vedrørende konceptet, der er at finde omkring genren. Den nærværende opgave vil igennem en værkanalyse af Venus Labyrinten forsøge at nå frem til hvilke elementer, der gør Venus Labyrinten til en human specific performance, og hvordan denne manifesterer sig i en globaliseret verden. Derfor vil det kunstneriske manifest løbende igennem opgaven blive udfordret og stillet spørgsmålstejn ved. Med den hensigt at nå frem til en bredere forståelse for hvilke dramaturgiske strategier, der kan synes at ligge bag human specific genren.

Efter en kort introduktion til Cantabile 2 og Venus Labyrinten redegøres der for teatrets kunstneriske manifest. Dernæst sættes human specific genren i en historisk kontekstualisering for at klargøre, hvilke strukturer der har ledt til, at Venus Labyrinten er et produkt af vores tid. Dvs. en undersøgelse af den historiske kontekst samt hvilke teater- og performanceteorier, human specific genren udspringer af. Selve performancebegrebet vil dog løbende blive uddybet gennem opgaven.

Herefter åbner opgaven op for en dybere analyse af Venus Labyrintens performative elementer via et længere afsnit omhandlende den franske kunstkritiker Nicolas Bourriauds teori omkring den relationelle æstetik, og hvordan denne afspejles i Venus Labyrinten. Dette bl.a. for at få åbnet op for et bredere perspektiv på idéen om "det intersubjektive møde" i kunsten, som står som et centralt element både hos Bourriaud og i human specific genren. Dvs. en nærmere undersøgelse af, hvilke dimensioner det relationelle møde indeholder i forhold til den kunstneriske form.

Med afsæt i human specific genrens dramaturgiske sandhedsgreb om, at performerne ikke spiller en rolle men tager udgangspunkt i deres egen person og liv, undersøges der, hvilken form for autenticitetsæstetik, der er på spil i Venus Labyrinten. Dette medfører samtidig spørgsmålet om, hvad der er virkelighed og fiktion og i forlængelse heraf, i hvilken grad performerne i Venus Labyrinten kan siges at spille skuespil. For at nå til en præcisering af dette spørgsmål anvendes teaterprofessor Michael Kirbys teori om *acting-not-acting*.

Efter dette følger et afsnit, der behandler den sanselige dimension i Venus Labyrinten, hvor der undersøges om perceptionen af værket skal forstås som en æstetisk erfaring eller som en fænomenologisk tilgang til værket. Dette med afsæt i de to filosoffer Ole Thyssen og Maurice Merleau-Pontys udredninger hhv. af æstetikken som en sanselig erfaring og kroppens fænomenologi. Dette for at få en større forståelse af tilskuerens relation til og perception af Venus Labyrinten samt klargøre, hvordan tilskueren skal forstås som værende en indlejret og dermed uadskillelig del af human specific konceptet.

Hvor den fænomenologiske tankegang opfatter kroppen som et hele, fokuserer den franske teaterteoretiker Jacques Rancière på den bevidste refleksion i tilskueren. Derfor omhandler næste afsnit tilskuerens rolle i Venus Labyrinten, som afviger fra det traditionelle teaters passive tilskuerposition. Bl.a. via performancens brug af interaktivitet er det den aktive tilskuer, der er i fokus. I forlængelse af dette perspektiv anvendes Rancières teorier omkring ”den frigjorte tilskuer” i en undersøgelse af publikumsdimensionen i human specific genren.

Dette leder videre over i et afsnit omhandlende Rancières tanker om relationen mellem teatret og fællesskabet set i forhold til Venus Labyrinten, som en hjælp til at få en dybere forståelse af human specific genrens fokus på tilskueren som individ frem for masse. Dette fokus på den enkelte tilskuer medvirker, at fællesskabstanken synes elimineret i human specific genren. Med afsæt i dette diskuteres efterfølgende, hvorvidt en *communitas*-tanke alligevel er at finde i Venus Labyrinten.

Opgaven afsluttes med et afsnit, der i forhold til human specific genren skaber et udblik til globaliseringen. Her undersøges det, hvordan Venus Labyrinten manifesterer sig i en globaliseret verden. Og som en afrunding gives der, med inspiration fra filosofen Brian Massumis tanker om ”det intensiverede nærvær”, et bud på, hvad Venus Labyrinten som en human specific performance kan bidrage med i en globaliseret verden.

2. Introduktion til Cantabile 2 og Venus Labyrinten

Cantabile 2 blev grundlagt i Italien i 1983 af Nullo Facchini, som siden har fungeret som instruktør og leder af teatergruppen, der nu har base i Stege på Møn. Cantabile 2 har igennem årene skabt mange gennemløst forskellige forestillinger, men teatret har gjort sig mest bemærket både nationalt og internationalt gennem sine site specific performance, der ofte opføres på meget store arealer og udfordrer forholdet mellem aktør og tilskuer (Haff 2008, 10).

Cantabile 2's human specific installations-performance Venus Labyrinten havde premiere i 2003 på Masnedø Fort i Vordingborg og har siden spillet i ind- og udland (Cantabile2, Venus Labyrinten). Seneste opsætning af Venus Labyrinten var i Valby d. 10. april - 5. maj 2013, hvilken den nærværende opgave tager udgangspunkt i.

I Venus Labyrinten omdannes det gamle plejehjem i Valby til et labyrintisk univers, der symboliserer den kvindelige hjerne. Deraf navnet *Venus Labyrinten*. 28 rum er blevet forvandlet til de 28 rum af den menneskelige hjerne, og i hvert rum er der en kvindelig performer. Tilskuerne bliver lukket ind i labyrinten én efter én med fem minutters interval og går således alene rundt fra rum til rum. Først ledes man af en kittelklædt person ind i et venteværelse, hvorfra man bliver hentet og ført hen i *Orakelrummet*, hvor et såkaldt Orakel befinder sig. Man skal så vælge et objekt, en dukke eller en seddel med et citat på.

Oraklet fortæller, hvilket rum man har valgt, alt efter hvilket rum, der hører til hvilken artefakt, og viser på et kort over labyrinten, hvor dette rum befinder sig. Herefter bliver man sluppet løs i den lydløse labyrint. Uden for rummene afslører et skilt, om man har fundet det rigtige rum, og om der er specielle instrukser at følge, før man træder indenfor, fx om man skal tage skoene af, lukke øjnene etc. Inde i rummet bliver tilskueren mødt af en performer, og hvad, der i de næste 10 minutter sker, afhænger fuldt ud af performerens og dennes interaktion med tilskueren.

Når besøget er slut, vender man tilbage til *Orakelrummet*, vælger en ny genstand, og turen gentager sig blot med et nyt rum i den kvindelige hjerne som mål. Efter det sidste og tredje besøg guides tilskueren ned i rummet for *Eftertanke*, hvor man kan sidde i sine egne tanker og fordøje oplevelserne, lytte til musik i høretelefoner eller skrive i gæstebogen.

2.1. Cantabile 2's kunstneriske manifest

”Human specific performance er en form, der har fokus på menneskets universelle sensitivitet som følelsesmæssig eksistens, og performance relaterer til tilskueren som individ og ikke som masse.” (Cantabile2, Manifest). Således indledes Cantabile 2's kunstneriske manifest, der udlægger teatrets opfattelse af deres forholdsvis nye udøvende genre *human specific performance*. Som det fremgår af citatet, er det således de personlige møder, der er i spil i human specific performance, hvilket gør, at et ekstremt fokus på tilskueren og dennes interaktion med performeren bliver en central del af konceptet. Tilskueren inddrages fysisk og mentalt i performance og er med til at forme den gennem personlige valg (Cantabile2, Manifest).

Ifølge manifestet er hjørnестenen i human specific konceptet *sandfærdighed*. Derfor bestræber Cantabile 2 sig på ikke at anvende nogen form for prætenderende objekter, og ligeledes hævder gruppen at have forladt ét af de mest essentielle elementer i en traditionel iscenesættelse, nemlig *rollekonceptet*. På denne måde er intentionen i en human specific performance, at der på ingen måde er tale om en forstillelse, hvorved performerne ikke påtager sig nogen karakter. I stedet udlægger de intime aspekter af deres personlige liv og udfører handlinger med tilskueren, der foregår her og nu (Cantabile2, Manifest).

Som et sidste led i manifestet nævner de, at ”Human specific performance opererer med kombinationen af den universelle verden og den personlige verden.” (Cantabile2, Manifest). Human specific performance tager således universelle menneskelige tematikker op, som i en kombination med det enkelte individ kan betegnes som menneskespecifikt. Tilskueren får sin egen personlige historie læst ind i generelle menneskelige følelsesmæssige skabeloner, og som Cantabile 2 afsluttende vis skriver: ”[...] opdager man, forestillingen handler om én selv.” (Cantabile2, Manifest).

3. Human specific performance i en teaterhistorisk kontekst

3.1. Introduktion til performancegenren

”Det er teatrets vision at skabe et sanseligt og fysisk scenesprog i opposition til det fremherskende tekstteater med en lineær dramaturgi.” (Haff 2008, 11). Med dette citat af Siri Facchini Haff, performer ved Cantabile 2, indskrives teatret sig i det postdramatiske teaters paradigme, formuleret af Hans-Thies Lehmann i værket ”Postdramatische Theater” (1999, eng 2006).

Lehmann sætter i værket ord på de kunstneriske strømninger indenfor teatret efter 1945. Helt centralt står *performance* som en genre, der udspringer i brydningstiden efter 2. verdenskrig, hvor

1960'ernes ungdomsoprør, kvindebevægelser, studenteroprør osv., spirer frem som modkulturer. Oprørerne er konkrete eksempler på opgøret med den eksisterende modernismes enhedstænkning, hvor faste strukturer og elementer er i fokus. Dette ses afsmittet på kunst- og teaterfronten, hvor der stilles spørgsmålstegn ved de klassiske teaterkonventioner og deres æstetiske hierarkier. Performancegenren er kraftigt inspireret af strømninger og fremtrædende personligheder fra før 1945, der eksperimenterede med forskellige teatraler former, fx avantgarden og det fysiske teater med Antonin Artaud (1896-1948) i spidsen og Bertolt Brecht (1898-1956) med sit politiske debatterende teater, der skulle aktivere tilskueren til en kritisk refleksion. Disse brud med den klassiske teaterinstitution bliver styrket efter 2. verdenskrig, og her anskues den amerikanske performancecene fra 1960'erne og 70'erne som det egentlige startskud på en performancegenre, med afgørende begreber som *happenings* og *event* (Kjølner 2011, 25).

Essentielt i performancegenren er, at "Their interest is not in written dramatic texts but embodied expression." (Williams 2006, 419). Det ligger således implicit i ordet performance, at fokus er på det performative, dvs. at et fokus på en kropslig, aktiv gøren og handlen er central for forståelsen af kunstarten. Begrebet performativitet stammer fra sprogfilosof J. L. Austin, der i 1950'erne gav navn til verbale ytringer, som er koblet direkte til en konkret handling: performativer. (Austin 1997, 36-37).

Lehmanns beskrivelse af det postdramatiske teater inkluderer performancegenren, og centralt i beskrivelsen står netop bruddet med tankegangen om teksten som værende øverst i det æstetiske hierarki. Det er ikke længere logocentrismen med teksten som førerhund, der danner grundlag for den kunstneriske iscenesættelse (Lehmann 2006, 46). I den forbindelse brydes der med arven fra Aristoteles med den lineære dramaturgi, og der udspringer derved nye dramaturgier. Disse manifesterer sig som værende fragmenterende, dekonstruerende og legende med alternative former. Helt afgørende er det, at "The de-hierarchization of theatrical means is a universal principle of post-dramatic theatre." (Lehmann 2006, 86). Alle elementer indgår ligestillet i den teatraler proces eller opfattes som udgangspunkt ligeværdige.

Venus Labyrinten indskrives sig som nævnt i denne tradition, bl.a. da udgangspunktet for performancegenren ikke er en skreven dramatisk tekst. Ud fra et interview med performer i Venus Labyrinten Sara Fink Søndergaard beskrives processen bedst som *devising*, hvor et valgt element (fx et tema, en idé, et koncept) er udgangspunktet for en refleksions- og associationsproces, der bruges som materiale i den kunstneriske produktion (Kjølner 2006, 352). Venus Labyrintens rammekoncept er den kvindelige hjerne, så udgangspunktet i devisingprocessen kan siges at være det rum i hjernen,

performeren får tildelt af instruktør Facchini. Performeren skaber nu i samråd med Facchini rummet ud fra en personlig erindring, historie, karaktertræk eller andet, der har med performerens private jeg at gøre (Bilag 1, s. 2). Skabelsen af rummet inkluderer ikke kun det sagte men i høj grad hele oplevelsen i rummet, hvor scenografi, lyd, lys og performer alle spiller en afgørende rolle. Teksten bliver således ikke prioriteret fra, den prioriteres blot på lige fod med de øvrige elementer.

3.2. Fra site specific til human specific

I performancegenrens brud med det klassiske teaters konventioner ligger også bruddet med det institutionelle teaterum. Termen *site specific teater* figurerer indenfor performancegenren og betegner performance, hvor kunstinstitutionens traditionelle og konventionelle teaterum bliver forladt til fordel for rum, der befinder sig uden for kunstinstitutionens ramme. Her er en undersøgelse af det konkrete steds arkitektoniske og naturlige muligheder og kvaliteter afgørende i den kunstneriske proces. Ifølge teaterforsker Richard Schechner, som udlægger forløberer for site specific teater, *miljømæssigt teater* (*Environmental theatre*), falder den ovenstående beskrivelse af site specific teater ind under, hvad han kalder et "fundet rum". "The given elements of a space – its architecture, textural qualities, acoustics, and so on – are to be explored and used, not disguised [...]" (Schechner 1987, xxxiv). I den kunstneriske proces med det "fundne rum" forhandles der med stedet, og stedet bliver derved en "co-player", og har, i forlængelse af det postdramatiske teaters paradigme, lige så stor betydning som fx skuespillerne (Lehmann 2006, 152).

I det "fundne" rum i miljømæssigt teater stemmer det fiktive plan overens med det aktuelle rum, hvilket stedet i site specific teater også kan gøre. Men stedet behøver ikke at have en direkte reference til den fiktive handling, det kan også transformeres til et fiktivt rum, dog stadig i overensstemmelse med stedets grundlæggende kvaliteter og naturlige udformning. Pga. denne transformation kan tilskueren i site specific teater siges automatisk at bevæge sig både i et fiktivt og et virkeligt rum, og denne er bevidst om dette (Waade 2002, 83).

Sammen med Kirsten Dehlholm og Hotel Pro Forma står Cantabile 2 som pionerer indenfor site specific teater i Danmark. Cantabile 2's første site specific performance var "Helvede" i 1992, som blev startskuddet på en lang række forestillinger udenfor det klassiske scenerum. Cantabile 2 har derfor gennem deres stedsspecifikke forestillinger skabt teateroplevelser, der helt bevidst placerer tilskueren uden for den trygge og passive observerende publikumsstol og herigennem åbner op for tilskuernes sanser på en ny måde (Haff 2008, 14).

Som før nævnt har gruppen nu bevæget sig mere væk fra termen site specific over i arbejdet med en ny genre: human specific. I denne genre handler det i overensstemmelse med selve begrebet

nu om mennesket og ikke om stedet - det er med andre ord nu menneskespecifikt. Hvor udgangspunktet for en site specific performance før var stedet, er det nu mennesket og dets unikke kvaliteter og muligheder, der skal udforskes og anvendes i den kunstneriske proces. Dette stemmer overens med måden, Venus Labyrinten er blevet til på, hvor det netop er performerne selv og deres liv, der er udgangspunktet for performanceen både i det visuelle udtryk og på det indholdsmæssige plan. I overensstemmelse med det kunstneriske manifest forlader Cantabile 2 her rollekonceptet, i og med at performeren ikke spiller nogen karakter, men sig selv. I site specific teater kan rummet ligeledes siges at "spille sig selv", men det kan også siges at få tildelt en rolle, idet det transformeres til et fiktivt sted. Som eksempel herpå er "Helvede", der spillede på Masnedø Fort i Vordingborg, mens det fiktive sted var helvede (Haff 2008, 14).

Det menneskespecifikke henviser ikke kun til performerne men også til tilskueraspektet i human specific genren, da tilskuerens specifikke menneskelige kvaliteter og egenskaber bliver anvendt i performanceen, på samme måde som det er stedets specifikke kvaliteter, der anvendes direkte i en site specific performance. Pga. inddragelsen af de offentlige steder i site specific teater kan tilskueren opleve et større tilhørsforhold og dermed en større ejerskabsfølelse for stedet. Dette afspejles ligeledes i human specific genren, hvor performer og tilskuer via interaktionen begge får en andel i performanceen, da det menneskespecifikke vedrører dem begge.

Venus Labyrinten betegnes egentlig som en human specific installations-performance. I installationsteater beskæftiger man sig med tid, rum og tilskuerens sansning, og udgangspunktet er rummets særlige indretning (Christoffersen 2007, 403-404). Det installationsmæssige som begreb vil ikke blive yderligere behandlet i denne opgave, da elementerne tid, rum og tilskuerens sansning ligeledes er grundlæggende for human specific genren og i Venus Labyrinten.

4. Venus Labyrinten som et relationelt kunstværk

Den franske kunstkritiker Nicolas Bourriaud behandler i sin bog "Relational Aesthetics" (1998) begrebet *relationel æstetik*, hvilket han betegner den drejning, han mener, de kunstneriske strømninger i 1990'erne har taget. Bourriaud hævder, at kunsten må siges altid at have været relationel i forskellige grader, hvilket bestemmer kunsten til at være en dialog- og socialitetsskabende faktor (Bourriaud 2005, 15). Bourriauds teori omkring den relationelle æstetik opererer i princippet indenfor selve kunstfeltet, men vha. nedenstående citat kan der argumenteres for, at der med fordel kan trækkes tråde fra hans teoretiske tanker herom til teatrets virke. I citatet opstiller Bourriaud de fælles kendetegn både teoretisk og praktisk, som han ser som fremtrædende ved de kunstnere, der ar-

bejder indenfor den relationelle æstetik. Først og fremmest hævder han, at de opererer inden for feltet af mellemmenneskelige forhold:

Their works bring into play modes of social exchange, interaction with the viewer inside the aesthetic experience he or she is offered, and processes of communication in their concrete dimensions as tools that can [to] be used to bring together individuals and human groups. (Bourriaud 2006, 165)

I Venus Labyrinten kan flere af disse komponenter siges at være kendetegnende for performancen, og det kan derfor være relevant at undersøge om, hvorvidt Venus Labyrinten kan ses som værende et relationelt kunstværk.

4.1. Det intersubjektive møde som den relationelle form

Ifølge Bourriaud opfattes kunstværket i den relationelle æstetik ikke længere som et autonomt værk, hvorved værkets genstandsmæssighed som værende et konkret objekt ikke er det essentielle. Det bærende element bliver i stedet en eksperimenteren med oplevelsen af værkets relationer til beskueren inden for et socialt felt. I den forbindelse ser Bourriaud derfor 1990'erne kunsten som et tidsrum, der er nødvendigt at gennemleve og som en åbning af en dialog, der aldrig får en ende (Bourriaud 2006, 160). Kunstværkets afgrænsede rammer i den relationelle kunst udvides således til også at indeholde beskueren, og som følge heraf tænkes kunsten i den relationelle æstetik som "[...] a state of encounter." (Bourriaud 1998, 81). Dette afspejles ligeledes i performancegenrens tendens til at nedbryde det konventionelle teaters scene-sal-forhold og derved eksperimentere med forholdet mellem performer og tilskuer. Her er det interaktive greb blevet et udbredt fænomen, som understøtter den relationelle tilgang til værket. Det er således ikke underligt, at Bourriaud udlægger sine teorier om det relationelles æstetik i en tid, hvor relationen mellem aktør og tilskuer udforskes så meget, som den gør (Thygesen 2009, 5).

Når Bourriaud taler om *relationel form*, er det "at frembringe en form" lig med "det at opfinde mulige møder", og mødet er igen indbegrebet af en relationel dimension. Formen konstitueres af og eksisterer således kun i kraft af menneskelige interaktioner. Det, de respektive mennesker skaber i den givne situation via deres interageren, udgør således selve det relationelle kunstværk (Bourriaud 2005, 21-31).

Den relationelle tankegang om kunsten som værende et møde er yderst præsent i Venus Labyrinten samt én af grundpillerne i hele konceptet bag human specific genren. Her er det personlige

møde nemlig i fokus, da Venus Labyrinten i sin én-til-én-performancestruktur opererer med forudsætningen for et møde: to personer, og derved 28 forskellige mikro-møder. Her ses den relationelle form, som Bourriaud omtaler, også afspejlet i Venus Labyrinten, da hele performance netop er bygget op omkring ideen om at frembringe mulige møder mellem tilskuer og performer. Hver tilskuer får i løbet af performance mulighed for at tage del i tre møder af ca. 10 minutters varighed.

Generelt kan den universelle mødeform beskrives som en treleddet størrelse. Først hilses der på hinanden, hvorefter der sker en udveksling i form af en dialog eller en interaktion, som til sidst afsluttes med et farvel. Denne faseinddelte proces er også at finde i hver enkel af de små møder i Venus Labyrinten, hvor der først er en eller anden form for velkomst til stede. I flere af de mørklagte rum blev man modtaget af performer, ved at hun forsigtigt rørte ved én som en måde at hilse på. I andre oplyste rum blev man modtaget af performer ved verbalt at blive budt indenfor, og de fleste af rummene havde også et skilt udenfor med en lille tilhørende instruktion samt en markering af et "Velkommen!". Herefter fandt en udveksling sted mellem performer og tilskuer på forskellige niveauer afhængig af, hvilket rum man befinder sig i. Sidst i hver enkel performance tog performer på den ene eller anden måde afsked med tilskueren, det være sig enten i form af et decideret "farvel" eller mere som en integreret del af fortællingen. I rummet for *Overlevelsesinstinkt* blev man fx som tilskuer inden for fiktionens rammer ledt ud af rummet, idet man blev bedt om at holde vejret og først puste ud, når man havde forladt rummet.

I forlængelse af mødet som den relationelle form er hjørnesteinen i den relationelle æstetik derfor intersubjektivitet (Bourriaud 2005, 22). Udgangspunktet er det mellem menneskelige møde, interaktionen og relationerne mellem de tilstedeværende, hvilket gør "det at være sammen" til et centralt tema i den relationelle kunsts paradigme (Bourriaud 2006, 160-166). Begrebet intersubjektivitet kan ligeledes anskues som den bagvedliggende grundsubstans i human specific genren, hvilket ses udmøntet i Venus Labyrinten gennem disse mellem menneskelige møder. "Nærhed" bliver herved også en komponent, der ligger dybt forankret i den kunstneriske praksis hos kunstnere, som arbejder indenfor både den relationelle sfære og human specific genren (Bourriaud 2005, 46).

Det handler således om at konstruere et rum af relationer med sociale udvekslinger. På baggrund af alt dette er det essentielt for den relationelle æstetik, at beskueren i de relationelle kunstværker transformeres til en direkte samtalepartner, en deltager, hvilket kategoriserer beskueren til i langt højere grad at være aktiv handlende i mødet med kunstværket frem for passivt betragende (Bourriaud 2006, 165).

Fra det øjeblik man som tilskuer i Venus Labyrinten træder ind i *Orakelrummet* og skal vælge en dukke eller et objekt, transformeres man til en "samtalepartner", en deltager. Bourriaud hævder ligeledes, at "Det rum, hvori de relationelle kunstners værker udfolder sig, er helt og holdent interaktionens rum, rummet for den åbning, som enhver dialog [...] åbner." (Bourriaud 2005, 48). Dette stemmer overens med Venus Labyrintens 28 rum, hvor interaktionen og kommunikationen i de respektive rum foregår på forskellige planer. I nogle rum er det en verbal eller nonverbal deltagelse, der er i fokus. Fx blev der i rummet for *Forudseenhed* skabt en dialog ud fra konkrete objekter, mens interaktionen i rummet for *Hudens sansning* udelukkende foregik nonverbalt. I andre rum kræves en mere fysisk deltagelse, hvilket var gældende i rummet for *Muskel kontrol*, hvor performer og tilskuer interagerede i en ekspressiv fysisk nærkontakt. Og i rummet for *Sproglig forståelse*, hvor tilskueren og performer kommunikerede via scrabblebrikker, var der tale om en kognitiv interaktion.

4.2. Venus Labyrinten – en sprække i hverdagen

Bourriaud bygger i den relationelle æstetik videre på den franske postmodernist Jean-Francois Lyotards (1924-1998) teorier om den postmoderne tilstand, hvor det ikke længere er de store fortællinger og ideologier, der hersker. Postmodernismen kendetegnes netop ved, at de store fortællinger og ideologier har mistet deres autoritet, de er "døde", og det revolutionære sigte igennem en forudbestemt ideologi og fortælling er derfor ikke længere interessant. I stedet er det de små fortællinger, der gør sig gældende (denstoredanske.dk). Ifølge Bourriauds terminologi er kunstværkers rolle ikke længere at forme de utopiske, imaginære virkeligheder, som de store fortællinger indeholder. Kunstværkerne skal derimod være faktiske løsninger eller modeller for måder at leve på i det virkelige liv (Bourriaud 1998, 13). De skal være forslag til andre måder at handle på end de normative. Med lån fra den marxistiske terminologi plæderer Bourriaud for, at kunstværket i den relationelle æstetik repræsenterer en såkaldt social og samfundsmæssig *intersticie*, et "mellemrum" i de sociale relationer. Dette mellemrum skaber et fri- og tidsrum, en såkaldt sprække i hverdagslivet, hvor der tilbydes andre rytmer end de vante. Her åbnes op for en mulig etablering af mellemmenneskelige relationer og for udvekslinger, som er anderledes end dem, der hersker indenfor det allerede etablerede system (Bourriaud 2006, 161). Bourriaud hævder ligeledes, at der i disse intersticier kan opstå såkaldte *mikro-utopier*, som også skaber mellemmenneskelige steder, hvor der kan opstå nye former for socialitet, dvs. andre måder at være sammen på end de velkendte (Bourriaud 2006, 166).

Venus Labyrinten kan i sin helhed ligeledes siges at være noget, der opstår mellem mennesker - i mødet mellem performere og tilskuere. I dette én-én-møde opstår, som i mikro-utopien, hele ti-

den nye former for socialitet alt efter hvilket rum, man befinder sig i. Som tilskuere bliver man konfronteret med måder at være sammen med et fremmed menneske på, som overskrider den normative opfattelse af privatsfæren, og som dermed er helt uvante for én. Man oplever situationer, man aldrig kommer til at opleve igen, fx som i rummet for *Muskelkontrol*, hvor man som tilskuer på et tidspunkt ligger på gulvet i et mørkt rum med en lille lommelygte som eneste lyskilde, mens en performer danser vildt rundt omkring én til musik. Venus Labyrinten kan derfor ses som en sprække i hverdagen, hvor der netop gennem den kunstneriske interaktion tilbydes andre rytmer og regler for, hvordan man deler sit liv med andre.

Dette perspektiv på performancen kan også være med til på sin vis at legalisere handlinger, der udføres i disse nye former for socialitet, som ellers under normale forhold ville være ilde set. Som mandlig tilskuer i et fast forhold kunne man bl.a. i rummet for *Underbevidsthed* ligge tæt med en fremmed kvindelig performer, tale om intime følelser og røre eller blive berørt af hende uden at være eller føle sig utro. På denne måde gør kunsten faktisk virkeligheden uvirkelig, selvom det i grunden er et virkeligt møde performer og tilskuer imellem, og dette forstærkes blot i human specific genren, som netop lægger vægt på, at "Hvad du ser, er præcis det, det er." (Cantabile2, Manifest), og at der er tale om "[...] en unik handling der reelt finder sted i al sin simplicitet, her og nu." (Cantabile2, Manifest).

Omvendt er der en risiko for, at brugen af dette sandfærdighedselement kan blive mistolket og misbrugt. Dette bekræfter Søndergaard også er sket en enkel gang, hvor en mandlig tilskuer i et af rummene begyndte at befamle performeren, som efterfølgende fik ham smidt ud (Bilag 1, s. 4). Sandfærdighedselementet tager for denne tilskuer her overhånd, og performancen bliver lidt for meget et frirum, en sprække i hans hverdagsliv. For et øjeblik glemmes verden udenfor, og tilskueren misbruger dermed, at der hersker en anden orden end den normative, så denne føler, det er tilladt at handle anderledes, end han ville gøre uden for sprækken. Således afspejles mikro-utopien og mødets flydende og tilslørede grænser i relationen til tilskuerne, som derved kan få svært ved at trække deres egne grænser inden for kunstværkets rammer. Der kan således opstå etiske implikationer i en human specific performance, da omdrejningspunktet netop er interaktionen mellem mennesker, hvorved afstanden mellem performancen og det virkelige liv kan fremstå flydende.

4.3. Mikro-revolutionen som værkets effekt

I forlængelse af Lyotard og postmodernismen pointerer Bourriaud, at modernismen er tom i den forstand, at den ideologiske og revolutionære stemme ikke længere trænger igennem i kunsten (Bourriaud 2005, 12). I stedet sigter de relationelle værker mod at åbne døre ind til de ovenover

nævnte paralleluniverser, nogle mindre steder, der placerer sig midt i sociale sfærer, og som ikke har et ideologisk og revolutionært sigte. Han forkaster de store fortællinger skabt ud fra en Aristotelisk model, hvor den korrekte levemåde/ideologi blev postuleret gennem en repræsentation af virkeligheden (mimesis) uden for teatret. Bourriaud mener dermed, at den store ideologiske revolution med kunsten som fremføringsmedie er et dødsdømt projekt. Hans projekt er derimod at undersøge, hvordan vi med kunsten i stedet skaber disse små sprækker, som små mikro-revolutioner, der opstår inden for det allerede etablerede samfund (Bourriaud 2005, 16). Med andre ord skaber mikro-utopier, ifølge Bourriaud, samfundsændringer ad nogle andre veje end den store revolutionære vej.

Venus Labyrinten afviger i bedste postdramatiske stil fra den Aristoteliske tradition, da performancen gennem den interaktive og anti-lineære dramaturgi viser veje ind i parallelverdener, der bygger på den virkelige verden, men uden at en repræsentation af verden uden for er gældende. Cantabile 2 fokuserer ligesom Bourriaud og den relationelle æstetik på de små sprækker, der åbner op for parallelverdner midt i sociale sfærer, som netop ikke besidder det ideologiske sigte. Cantabile 2's projekt kan derved siges at være mikro-revolutioner, som finder sted inden for det allerede etablerede samfund. Bourriaud henter sin idé bl.a. fra filosofen Félix Guattaris (1930-1992) følgende citat:

Just as I think it is illusory to count on the gradual transformation of society so I believe that microscopic attempts – communities, neighbourhood committees, organizing crèches in universities – play an absolutely fundamental role. (Bourriaud 2006, 163).

Et relationelt værk kan i sig selv udgøre et socialt tiltag, der har til formål at ændre samfundet på et mikroplan. Her udgør selve værket mikro-revolutionen. Fx var kunstner Joachim Hamous lille happening *Free Coffee* (2010) i form af en ”flygtningekaffebar” på Overgaden et eksempel på et konkret synligt performativt initiativ i samfundet, der bidrog til flygtningedebatten (Bruun 2010).

Venus Labyrinten opererer med en anden strategi end de konkrete samfundsmæssige tiltag til at opnå samme sigte. Her er det ikke selve værket, der udgør mikro-revolutionen, men effekten af performancen.

I og med at forcen i human specific genren ligger i det særlige fokus på den enkelte tilskuer, tager performancen fat på det personlige og (mellem)menneskelige plan frem for det politiske og samfundsmæssige, hvor der ofte generaliseres mere, og tilskueren opfattes som masse frem for individ (Cantabile2, Manifest). I Venus Labyrinten bliver målet i stedet at bringe tilskueren tættere på

sig selv og sine medmennesker gennem de små historier i mikro-møderne. Venus Labyrintens revolutionære sigte befinder sig således på det individuelle erkendelsesmæssige plan, hvorved man kan sige, at performansens mikro-revolution har et menneskeligt sigte.

I dette perspektiv fungerer performancen ligeledes som en døråbning til et erkendelsesrum - faktisk 28 små erkendelsesrum, hvor tilskueren, gennem genkendelsen og identifikationen med det givne rums udtryk via de små instanser, spejler sig i performeren og dennes handlinger og herigenem opnår en given menneskelig erkendelse. Søndergaard nævner ligeledes, at det, der i performancen fungerer bedst, er "[...] når nogen genkender bare en lille smule af sig selv." (Bilag 1, s. 3). Venus Labyrinten åbner således op for en "unik sensorisk og emotionel oplevelse" (Cantabile2, Manifest), der i mikro-revolutionens ånd sætter dybe spor i tilskueren og i performeren, frem for at sætte tydelige spor ude i samfundet. Ergo ligger Venus Labyrintens mikro-revolution i værkets effekt frem for i selve værket. Fx udtaler en tilskuer efter et besøg i labyrinten: "This performance makes you think. About who you are. What people think of you. What is valuable. [...]" (Olinne 2012).

Bourriauds førnævnte idé om kunsten som værende en åbning af en dialog, der aldrig får ende, kan også overføres til den effekt, Venus Labyrinten kan have på tilskueren. Efter et endt besøg i Venus Labyrinten, står man som tilskuer på en måde tilbage med følelsen af at have oplevet et uafsluttet værk, eftersom man kun får lov til at opleve tre ud af de 28 rum. Med dette dramaturgiske greb åbnes der først op for en dialog inde i de respektive rum performer og tilskuer imellem, for derefter at lægge op til en efterfølgende dialog de besøgende imellem, da man som tilskuer står tilbage med "[...] en tørst efter det iscenesatte nærvær og en pirrende nysgerrighed efter, hvad der gemmer sig i de sidste 25 rum. En nysgerrighed, som de færreste får stillet." (Morinella Nielsen 2013, 3).

På trods af at Bourriaud ikke eksplicit nævner autenticitetsbegrebet i forhold til den relationelle æstetik, kan den ovenstående udlægning af hans tanker alligevel føre til spørgsmålet om, hvilken form for autenticitet der konstitueres, når det relationelle kunstværks form er en mødetilstand. I forlængelse heraf er det derfor oplagt at undersøge autenticitetsbegrebet i selve mødet i forhold til Venus Labyrinten, da performancen plæderer for mødet som en "[...] en unik handling, der reelt finder sted [...]" (Cantabile2, Manifest).

5. Venus Labyrinten – et autentisk møde

Cantabile 2 lægger i deres kunstneriske manifest vægt på, at der i en human specific performance ikke er tale om nogen form for forstillelse. Performerne er sig selv, de har ikke indøvet nogen karakter, der bruges ikke nogen forestillende objekter, for som det fremgår af manifestet: ”tårer er tårer, sten er sten.” (Cantabile2, Manifest). Denne autenticitetskonvention er indlejret i det såkaldte postdramatiske teater, hvor skuespilleren ”[...] is no longer the actor of a role but a performer offering his/her presence on stage for contemplation.” (Lehmann 2006, 135). Dette er også tilfældet i Venus Labyrinten, hvor den enkelte performer stiller sig selv til rådighed i rummet og ikke påtager sig en fiktiv karakter, de ”spiller” så at sige sig selv. I manifestet for human specific genren hersker der i overensstemmelse med det postdramatiske teater således en bestemt autenticitetsæstetik, hvori virkeligheden anvendes som en aktiv instans i skabelsen af en ”kvalitativ sandhed” (Cantabile2, Manifest).

Dette antiillusionselement og hele sandhedsværdien, der beskrives i manifestet, udmøntes i Venus labyrinten gennem performancens form og indhold. Hvert rum er nemlig udformet på baggrund af ”[...] en sand personlig historie, eller med udgangspunkt i en proces der bruger tilskuerens egne personlige minder” (Cantabile2 2013, Program). Fx møder man i rummet for *Overlevelsesinstinkt* en pige, der har haft en spiseforstyrrelse og i rummet for *Balance* en kvinde, der har mistet sin mor. Disse to eksempler viser begge performernes personlige sande historier, som de deler med den enkelte tilskuer ved at lade denne træde ind i performerens intimsfære. Ligeledes er rummet for *Forudseenhed*, hvor en kvinde fortæller om en oplevelse med sin ekskæreste og herigennem nysgerigt spørger ind til tilskuerens tilsvarende oplevelser, et eksempel på brug af tilskuerens personlige minder, der integreres i performance.

Human specific genren skaber på baggrund af dette en pendant til begrebet ”virkelighedsteater”, som ligeledes indskrives sig i den postdramatiske tradition og kan ses som værende et resultat af det postmoderne menneskes hunger efter autenticitet. I begrebet gør to måder at bruge virkeligheden på sig gældende. Enten kreeres der en iscenesættelse ud fra en autentisk begivenhed, fx som i forestillingen ”Manifest 2083” af Christian Lollike (2012), hvor Anders Behring Breiviks manifest og terrorangreb i Norge blev bearbejdet, eller der bringes ikke-skuespillere på scenen i en iscenesættelse af deres personlige fortællinger (Damm 2007, 947), hvilket er tilfældet i Venus Labyrinten. Teaterprofessor Michael Kirby (1931-1997) mener slet ikke, at ordet ”virkelighed” er nyttigt at anvende som term i relation til det at performe/spille skuespil. Han hævder, at der til dette

knytter sig en dobbelthed, i og med at "From one point of view, all acting is, by definition, "unreal" [...] From another point of view, all acting is real." (Kirby 2001, 51).

Lehmann anvender dog eksplicit ordet "virkelighed" i sin begrebsafklaring af det postdramatiske teater. Han kalder dette teater for "[...] theatre of the real." (Lehmann 2006, 103). Han skriver således, at "The postdramatic theatre is the first to turn the level of the real explicitly into a 'co-player' [...]" (Lehmann 2006, 100).

I Venus Labyrinten bliver virkeligheden netop denne medspiller grundet det anti-illusoriske element, samt at performancen sigter mod at skabe et umedieret møde mellem performer og tilskuer. Men et umedieret møde i den forstand, at det fremstår og opleves så autentisk og umiddelbart som muligt men stadig inden for performancens æstetiske ramme, hvilket en anmelder udtrykker med ordene: "Rammerne omkring møderne i Venus Labyrinten er tydeligt iscenesat, men selve møderne føles ægte." (Morinella Nielsen 2013, 3).

Denne brug af virkeligheden som en medspiller gør, at man som tilskuer tror på, at alt, hvad der bliver fortalt, er sandt, hvilket igen forstærkes, hvis man forinden besøget i labyrinten har læst Cantabile 2's udlægning af human specific genren. Men samtidig kan det som tilskuer være svært helt at forlade den traditionelle tankegang om det ortodokse teaters mimesis- og fiktionselement, da det *er* en performance, hvilket resulterer i, at man som tilskuer kan blive i tvivl om, hvornår der er tale om virkelighed eller fiktion, hvilket forbliver et ubesvaret spørgsmål i tilskuerens bevidsthed.

Hele denne iscenesættelse af virkeligheden i Venus Labyrinten med det indlejrede spænd mellem virkelighed og fiktion udtrykker Søndergaard i interviewet: "Jeg føler mig helt som mig selv i det, jeg siger, men det er med et gran salt, for det er sindssygt iscenesat. Det er helt kontrolleret, men det er hamrende personligt[...]" (Bilag 1, s. 3). Det er her interessant, at man som performer kan føle sig hundrede procent som sig selv i noget, der samtidig er gennemført iscenesat, hvorved Søndergaard i samme vending ubevidst kommenterer på manifestets påstand om brugen af antiforstillelse. Dette stemmer igen overens med det umulige i at iscenesætte et møde, som er hundrede procent umedieret.

Man kan i denne forbindelse stille spørgsmålstejn ved, hvilken form og grad af skuespil, der i så fald kan være tale om i Venus Labyrinten, hvis manifestet plæderer for, at performerne ikke spiller nogen rolle, men at der samtidig er tale om en performance. Umiddelbart synes det i forlængelse heraf oplagt at karakterisere skuespillet i Venus Labyrinten som "non-acting" i ordets bogstaveligste forstand. Men anvender man Kirbys tanker omkring *acting* og *not-acting* i forhold til Venus Labyrinten, opdager man, at der hersker en anden form for skuespil i denne performance.

Kirby udlægger nemlig et kontinuum med acting og not-acting som de to yderste modpoler. Han determinerer not-acting til at være den tilstedeværelse på scenen, hvor performeren ikke gør noget for at forstærke den information, der kommer fra dennes tilstedeværelse. Denne tilstand, hvor performeren ikke er integreret i en kontekst omkring et teaterstykke, benævner Kirby som "Non-matrixed Performing" (Lehmann 2006, 135).

Næste punkt på skalaen er *Symbolized Matrix*, der ifølge Kirby refererer til det fænomen, hvor en skuespiller ikke spiller skuespil, men alligevel repræsenterer dennes kostume noget eller nogen (Kirby 2001, 44). På dette stadie er de referentielle elementer således anvendt til skuespilleren, men ikke performeret af skuespilleren (Kirby 2001, 45). Til at illustrere dette bruger Kirby et eksempel med en skuespiller, der på scenen ikke simulerer at halte, i og med at en fysisk hindring medfører, at han helt reelt kommer til at halte.

Det tredje punkt på skalaen er *Received Acting*, som ifølge Kirby er, når den teatrale kontekst skabes af en udefrakommende instans, dvs. uden at performeren selv producerer de teatrale tegn, de identificeres og fortolkes derimod kun af tilskuerne, som dermed kommer til at "[...] see an actor, no matter how ordinary the behavior." (Kirby 2001, 45). De kittelklædte personer i Venus Labyrinten, der hjalp med faciliteringen af performancen, kan siges at indskrive sig i både symbolized matrix og received acting. Pga. deres kostume og tilstedeværelse på gangene, tillægger man som tilskuer dem en form for rolle. Det lignede de performerede, men det gjorde de ikke (Kirby 2001, 46).

Det næstsidste punkt på skalaen kalder Kirby *Simple Acting*, hvilket opnås, når der tilføjes et element af en klar følelsesmæssig deltagelse, dvs. der i handlingen ligger et ønske om at ville kommunikere noget ud til tilskuerne. I simple acting er det, der bliver sagt, sandt, men der er tale om en simpel performativ handling i forbindelse med fremførelsen (Lehmann 2006, 135).

Som sidste komponent i forhold til selve skuespillet står *Complex Acting*, hvor der inkorporeres flere og flere elementer, som figurerer simultant på scenen (Kirby 2001, 50). Dette sker kun ifølge Lehmann, når der tilføjes et fiktivt lag, dvs. complex acting er i Kirbys optik skuespil, som man kender det fra klassisk teater (Lehmann 2006, 135). Umiddelbart burde der ikke være et element af complex acting tilstede i Venus Labyrinten grundet deres forkastelse af det fiktive. Oraklet er dog en afvigelse fra dette, da der her er tale om en performer, der ikke spiller sig selv, men netop påtager sig den fiktive rolle som Oraklet. Anskues performancen i sit hele strider dette element dermed egentlig imod Cantabile 2's manifestering af en 100 procent sandfærdig oplevelse.

Kirbys acting-not-acting-parameter kan således være behjælpelig for at komme et skridt nærmere en determinering af hvilken grad af scenisk fremførelse, der er på spil i Venus Labyrinten.

Ifølge den ovenstående udlægning ses det nemlig, at Venus Labyrinten *ikke* opererer med *not-acting* begrebet. De kvindelige performere har gennem deres tilstedeværelse i rummet en klar hensigt med at ville udtrykke og videregive deres personlige historie til tilskueren, hvilket de gør ved hjælp af forskellige teatrale og performative greb. Samtidig arbejder Venus Labyrinten bestemt heller ikke med en *Non-matrixed Performing*, da det er evident, at performerne er en integreret del af en teaterkontekst, i og med at Venus Labyrinten er defineret som værende en performance.

Derfor synes det i stedet mest nærliggende at drage en parallel til *simple acting*, da performerne i Venus Labyrinten jo netop lægger en stor følelsesmæssig deltagelse i deres performative handlen og kommunikation til tilskueren. Samtidig er der som førnævnt ikke tale om en fiktiv historie men derimod om en sand personlig historie, som performeren selv udlægger, eller der trækkes tråde til tilskuerens egne virkelige minder. Og dette udføres og kommunikeres ud gennem en simpel performativ handling i et æstetisk iscenesat rum, hvor performeren så at sige ”spiller” sig selv.

Kirby placerer begrebet skuespiller i relation til *complex acting*, mens begrebet performer ifølge hans optik bevæger sig imellem *not-acting* og *simple acting* (Lehmann 2006, 135). Dette stemmer ligeledes overens med Venus Labyrintens aktører, som i programmet benævnes ”performere”, hvormed der i denne benævnelse ifølge Kirby er indlejret en større grad af autenticitet (Cantabile2 2013, Program).

I det kunstneriske manifest hævder Cantabile 2, at der som før nævnt er tale om ”[...] en unik handling der reelt finder sted i al sin simplicitet, her og nu.” (Cantabile2, Manifest) Gennem dette ”her og nu”, som ifølge lektor Jørgen Dehs i sig selv er et autenticitetsparadigme (Dehs 2008, 9), indskriver Venus Labyrinten sig i en bestemt form for autenticitetsæstetik.

For at nå til en mere præcis forståelse af hvilken form for sandfærdighed og autenticitetsæstetik, der er på spil i Venus Labyrinten, kan der med fordel trækkes på Dehs’ udlægning af forskellige autenticitetsmodeller, som har figureret i kunsten siden 1700-tallet. Dehs opstiller bl.a. kategorien *Det ægtheds- eller originalcentrerede begreb*, som ifølge ham knytter sig til den form for autenticitet, hvor noget bliver fremstillet, som det reelt set er, dvs. uden der er tilføjet nogen form for manipulation. Som betragter i denne autenticitetsmodel kan man således i princippet tro på, at det, der fremstilles er, hvad det udgiver sig for at være - det handler ifølge Dehs om ”Det der ikke er snydt med.” (Dehs 2008, 13).

Venus Labyrinten kan siges at indfinde sig under denne kategori, da der i performancen netop ikke er tale om et fiktivt univers. Derimod hævder manifestet som sagt, at hvad man som tilskuer

ser og oplever, præcis er det, det er (Cantabile2, Manifest). Går man således ud fra Dehs' udsagn om det ægtheds- eller originalcentrerede begreb, betyder det, at man fx i rummet for *Balance*, kan regne med, at performerens mor *er* død, og at de livsøjeblikke og minder, hun præsenterer tilskueren for, er autentiske. Dette understøttes af "fotografiet som dokumentation", som Dehs netop nævner som et eksempel inden for denne kategori (Dehs 2008, 13). Performeren viste nemlig simultant med sin personlige fortælling billeder af sig selv og sin familie og til sidst et billede af moren, som et virkemiddel til at understøtte autenticitetsæstetikken og gøre det præsenterede troværdigt.

Gennem Venus Labyrintens forkastning af rollekonceptet og brugen af simple acting bliver troværdighedsspørgsmålet hos tilskueren dermed automatisk vendt væk fra performerens karakterfremstilling og derimod rettet mod det, der så at sige ligger "uden for" kunstværket, dvs. i den måde den virkelige begivenhed præsenteres på, om denne fremstår autentisk eller ej. På denne måde lægges der hos tilskueren ikke vægt på, i hvilken grad performereren performer, hvis tilskueren vel og mærke forinden er bekendt med human specific genrens autenticitetsgreb. Tilskueren vurderer således ikke performerens præstation som fx ud fra Kirbys acting-not-acting-kontinuum men stiller derimod spørgsmål ved, hvorvidt performancens indhold virker sandfærdigt.

Autenticitetsæstetikken i Venus Labyrinten kan således siges at dannes ud fra bl.a. brugen af virkeligheden som medspiller, performerens simple acting og dermed deres "spillen sig selv", samt det ægtheds – og originalcentrerede autenticitetsgreb. Disse komponenter er med til at skabe oplevelsen af Venus Labyrinten som et autentisk møde.

6. Den sanselige dimension i Venus Labyrinten

Selvom det ikke står skrevet eksplicit i Cantabile 2's kunstneriske manifest, leder visse komponenter tankerne hen på brugen af og stimuleringen af vores sanser. Manifestet plæderer nemlig som tidligere nævnt for, at hver enkel tilskuer i en human specific performance vil blive "[...] set på, rørt ved, talt til og på lignende vis involveret i personlige møder [...]" (Cantabile2, Manifest).

Brugen af den sanselige dimension som et dramaturgisk greb i human specific genren konkretiseres ligeledes efter et besøg i Venus Labyrinten, der på mange måder må siges at være en sanselig oplevelse. Opstår den sanselige oplevelse i Venus Labyrinten ud fra den æstetiske dimension, da performancen i sig selv er et kunstværk? Eller er der med human specific performancens interaktive greb nærmere tale om en fænomenologisk tilgang til den sanselige dimension?

6.1. Den æstetiske erfaring

Går man helt tilbage til æstetikens oprindelse og begrebets tilblivelse, står den tyske filosof Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) som grundlægger af æstetikbegrebet. Inden for det sensitive erkendelsesfelt søgte Baumgarten efter en parallel til logikken, der agerede inden for det videnskabeligt-abstrakte område, hvortil han hentede sin inspiration fra den græske betegnelse for det sansemæssige, nemlig *aisthesis*, som han gav navnet *æstetikken* (Kjørup 2000, 18).

Baumgarten betragter æstetik som den æstetiske erfarings filosofi, hvortil han knytter erkendelsen i og med, at kunsten ifølge ham bliver rummet for en bestemt form for erkendelse, nemlig den sensitive, som kan fuldendes via sansning, fornemmelse og følelse (Kjørup 2000, 17).

Filosof og sociolog Ole Thyssen behandler æstetikbegrebet netop med fokus på den æstetiske erfaring, som, han mener, bygger på det faktum, at mennesker påvirkes af sanseindtryk og deres betydning (Thyssen 2005, 28). Ifølge Thyssen er sansning en udtømmelig ressource hos mennesket, men i det daglige liv mener han, at vores sansnings potentiale ikke bliver opfyldt. Her sanser vi kun det umiddelbare, førstehåndsindtrykket, som bliver forenklet igennem sproget eller vores i forvejen viden omkring det pågældende område. Denne omgang med sanserne, hvor de bruges som et middel til at nå et mål, betegner Thyssen som den *praktiske erfaring*.

Som modsætning til den praktiske erfaring står den *æstetiske* omgang med sanserne. Den æstetiske erfaring opererer med sansningen og meningens former som målet i sig selv. (Thyssen 2005, 29). Målet i æstetisk erfaring er således sansningen, da man herigennem kan opnå nydelse og skabe et afbræk fra hverdagens fokusering på relevans og konkret eksistens. Thyssen skriver således at: ”Den dvælende sansning skaber ikke en anden verden, men får verden til at træde frem på en anden måde, afkoblet fra normale hensyn og formål.” (Thyssen 2005, 29-30).

Drages der i forlængelse af dette en parallel tilbage til den relationelle æstetiks beskrivelse af Venus Labyrinten som en sprække i hverdagen, kan det sansemæssige aspekt også anskues som et ”friorum” i hverdagen. Som før nævnt åbner sprækkerne i den relationelle kunst ifølge Bourriaud op for nye etableringer af mellemmenneskelige relationer, som i Venus Labyrinten især anskues i det interaktive møde mellem tilskuer og performer. Den æstetiske sansning understøtter argumentationen for kunstværket Venus Labyrinten som en æstetisk sprække i hverdagen, da citatet ovenfor af Thyssen beskriver, hvordan verden igennem den æstetiske sansning træder frem på en anderledes måde og giver et pusterum fra hverdagen. Her forholder man sig ikke til instanser og formaliteter, som hverdagen er fyldt med. Her sanser man blot gennem æstetikken.

6.2. Den fænomenologiske erfaring

At sætte sansningen i fokus skaber umiskendeligt en pendant til idéen om en fænomenologisk tilgang til verden, hvor den franske fænomenolog Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) manifesterer opfattelsen af fænomenerne gennem en kropslig erfaring af verden. For Merleau-Ponty er det kroppen, der er indgangsvinklen til fænomenologiens teori om *væren-i-verden*, som fører til en erkendelse af fænomenerne i verden. Det afgørende er, at vi ikke kan adskille os fra vores krop, hvilket han benævner som *egenkroppens permanens*, og hvilket vil sige, at kroppen skal forstås som et hele, hvor både bevidsthed og fysiologi hænger sammen. Kroppen er en nødvendighed, da det er gennem kroppen, at perceptionen finder sted, men perceptionen kan heller ikke finde sted uden verden, da krop og verden ikke kan isoleres (Thøgersen 2004, 109, 127). Forholdet mellem kroppen og verden konstitueres gennem den levede forbindelse, hvor betydningen opstår gennem en åben dialog, forstået på den måde, at egenkroppen og verden aldrig er absolut. (Thøgersen 2004, 127). ”Betydning opstår i et samarbejde mellem fænomen og egenkrop og en åben, ufærdig verden.” (Thøgersen 2004, 122). Kroppen og verden indgår i et samspil i perceptionen, og erkendelse opnås således gennem en kropslig erfaring med og i verden (Thøgersen 2004, 128). Sanserne skal her forstås som en integreret del af kroppen, der fordrer perceptionen, hvilket også gør sanserne til en del af verden. Ligesom kroppen er et hele, skal sanserne også i Merleau-Pontys optik forstås som en helhed. Sanserne kan ikke beskrives isoleret hver for sig, da perceptionen igennem én sans altid vil være influeret af perceptionen gennem en anden sans via sansernes kommunikation. Fx vil vores perception af farven rød aldrig være perceptionen af farven alene, da den også indgår i en kontekst, der påvirker vores perception (Thøgersen 2004, 129).

Rammen omkring Venus Labyrinten er som sagt den kvindelige hjerne, hvor de forskellige centre fx indeholder vores evne til planlægning og motoriske bevægelser eller en fortolkning af de sanseindtryk, der kommer fra kroppen. I Venus Labyrinten tog hvert rum og således hver performer udgangspunkt i et af centrene i hjernen, og man skulle således tro, at man som tilskuer i fx rummet for *Lugtesans* kun ville blive stimuleret af forskellige lugte. Men performance var nærmere udarbejdet som en associationsrække over det givne rum, hvilket gjorde, at man i rummet foruden lugtesansen også blev stimuleret med føle- og høresansen. Venus Labyrinten tager her en fænomenologisk tilgang til brugen af sanserne i performance. I perceptionen af værket forenes sanserne, da de anerkendes som et hele trods performance påstand om et øget fokus på hver sans igennem konstitueringen af performance afsæt i de forskellige hjernecentre, heriblandt centrene for sanseindtryk.

I Cantabile 2's kunstneriske manifest skriver de: "Human specific performance opererer med kombinationen af den universelle verden og den personlige verden." (Cantabile2, Manifest). Ses citatet i et fænomenologisk perspektiv, er det med til at klarlægge forbindelsen mellem Venus Labyrintens brug af sanseindtryk og human specific genren. For som Merleau-Ponty plæderer for, opstår betydningen netop i samspillet mellem egenkroppen og verden, og hvor sanserne udgør en væsentlig del af det opfattede. I Venus Labyrinten er forholdet mellem tilskuer og værk således, at tilskueren (egenkroppen) *er* i værket (verden), hvor dennes krop derved ikke kan skilles fra performancen og perceptionen. Det skal dog bemærkes, at Merleau-Ponty modsat human specific genren, som sagt ikke opfatter forholdet som en kombination, men som den levede forbindelse, hvor de to instanser ikke kan betragtes isoleret fra hinanden.

Merleau-Ponty udtrykker ligeledes, at sansningen altid er *præ-personlig*, dvs. "at det oprindelige perceptionsfelt ikke tilhører et personligt jeg, men feltet er tilgængeligt for alle kroppe." (Thøgersen 2004, 129). Dette er igen en pendant til human specific genrens universelle greb. Der er således ifølge Merleau-Ponty en form for anonymitet over det umiddelbare perciperede, som vi efterfølgende optager gennem de erfaringer, kroppen i forvejen har gjort sig og som derved kobles til det, vi oplever i nuet (Thøgersen 2004, 129). Merleau-Ponty kalder også dette for det *pre-refleksive cogito*, forstået som et kropsligt cogito, der er et ubevidst centrum for handling og tanke. Cogito'et går forud for refleksionen i de erfaringer, kroppen allerede har gjort sig og kommer frem i kroppens væren-i-verden (Jalving 2011, 139).

Sagt med andre ord: hvad der perciperes er sammensat af det, vi opfatter med vores sanser, samt erfaringer vi tidligere har gjort os med kroppen, dvs. der er tale om en kropslig hukommelse. Dette stemmer også overens med Cantabile 2's udsagn i manifestet om en undersøgelse af, hvad der bestemmer minder og associative mekanismer (Cantabile2, Manifest). Når vi som tilskuer oplever Venus Labyrinten er det gennem vores kropslige hukommelse og vores kropslige sansning i værket, at associationer til vores eget liv og minder dukker frem. Venus Labyrinten bliver derved en fænomenologisk oplevelse, da det er via tilskuerens krop, som en aktiv instans i værket, at man perciperer værket. Det er fx igennem lugten af citron, den fysiske nærkontakt med performerens og historien denne fortæller om sin bedstemor, at værket perciperes og erkendelsen opstår.

6.3. En æstetisk *væren-i-”værket”*

Hvordan bringes den æstetiske sansning så ind i billedet igen? Udgangspunktet for en æstetisk sansning behøver ikke være et allerede skabt kunstværk. Det kan lige så godt være en blomst eller et snefnug, der nydes. Men når et kunstværk er omdrejningspunktet for den æstetiske sansning, dyrkes æstetikken i sin reneste form, og her er udgangspunktet selve sansningen (Hallberg 2009, 74).

På trods af argumentationen for en fænomenologisk tilgang til det sansemæssige aspekt i Venus Labyrinten gør den æstetiske sansning sig gældende, i og med at Venus Labyrinten i sig selv er et kunstværk. Et kunstværk kan via den æstetiske sansning åbne op for nye iagttagelsesmuligheder, som inkluderer én selv og forholdet til verden (Thyssen 2005, 35). Som tidligere beskrevet er selve sansningen målet i den æstetiske erfaring af verden. Forskellen fra den fænomenologiske omgang med sanserne er, at sanserne i den æstetiske erfaring på sin vis isoleres og dyrkes for sig (Thyssen 2005, 29). Dette opfattes som en modpol til sanserne i Merleau-Pontys fænomenologi, der hænger uløseligt sammen med kroppen som en helhed og verden, og derved ikke kan dyrkes separat og på ”kommando”. Thyssen udtrykker dog, at ”Et værk sætter betragterens erfaring på spil [...] så der opstår nye verdener og vinkler på verden.” (Thyssen 2005, 35), og Venus Labyrinten er netop med til at åbne op for nye måder at iagttage verden på ved at konstruere mulige møder, der sætter refleksioner i gang hos tilskueren. Men den æstetiske sanselige effekt, som Thyssen beskriver, er på baggrund af den bevidst sanselige oplevelse af kunstværket og altså ikke en allerede indlejret instans i *egenkroppen* (Thyssen 2005, 35). Man kan derfor argumentere for, at den æstetiske sansning lige netop i Venus Labyrinten gør sig gældende gennem en fænomenologisk *væren-i-”værket”*. Den æstetiske erfaring skal således her forstås som rammen om den fænomenologiske perception, da Venus Labyrinten manifesterer sig som et kunstværk, men bruger en fænomenologisk tilgang i arbejdet med tilskuerens krop i værket.

7. Tilskuerens rolle i Venus Labyrinten: en individuel deltagelse

Den fænomenologiske opfattelse af tilskueren som værende en uadskillelig del af værket kan afspejles i den relationelle kunst og i human specific genrens fokus på mødet. Tilskueren er på samme vis en altafgørende instans for mødets tilblivelse, hvilket også ses i Venus Labyrinten.

Mødet forudsætter en interaktivitet, hvor tilskueren bliver en medskaber af den kunstneriske iscenesættelse, hvilket teaterforsker Erika Fischer-Lichte udtrykker i forbindelse med en definition af performance: ”Opførelsen opstår som resultat af interaktionen mellem aktører og tilskuere.” (Thygesen

2009, 6)¹. Men hvad sker der egentlig med tilskueren, når denne bliver smidt væk fra det bløde sæde i salen og kastet ind i interaktionens uforudsigelighed?

7.1. Den frigjorte tilskuer

Den franske teaterteoretiker Jacques Rancière udtrykker i artiklen *The Emancipated Spectator* (2008, 2011) sin bekymring for tilskuerens rolle i det moderne vestlige teater. For ham indeholder teatret et tilskuerparadoks: Teatret eksisterer ikke uden tilskueren, men at være tilskuer er en dårlig ting. Det dårlige består i, at tilskueren er nedgraderet til en passiv voyeur, som ifølge Rancière er den værste tilstand, man kan være i. Her er man som tilskuer sat i en position, hvor man er uvidende omkring stykkets produktion og den virkelighed, stykket illuderer, samtidig med, at man ikke har mulighed for handlen (Rancière 2011, 2). Rancière ser derfor kun én mulighed: et teater uden tilskuere.

We therefore need a different theatre, a theatre without spectators: not a theatre played out in front of empty seats, but a theatre where the passive optical relationship implied by the very term is subjected to a different relationship – that implied by another word, one which refers to what is produced on the stage: drama. (Rancière 2011, 3)

Ifølge Rancière er drama, som fra græsk betyder handlen (action), essensen i teatret og skal ikke negligeres til kun at eksistere på scenen. Tilskueren skal frigøres fra at være en passiv voyeur til at blive en aktiv deltager i dramaet (Rancière 2011, 3-4). Med dette in mente kan man diskutere, om tilskueren i Venus Labyrinten overhovedet kan benævnes som "tilskuer". Ifølge Rancière ligger der i ordet "tilskuer" netop en forventning om en passivitet og dermed en ikke aktiv deltagelse i det, der beskues. I Venus Labyrinten bliver man, ligesom i Bourriauds relationelle kunstværk, som tilskuer i den grad transformeret til en aktiv deltager, da performancen kræver en fysisk og mental deltagelse og interageren fra tilskueren.

Det er ikke kun i tilskuernes deltagelse, at man kan stille spørgsmålstejn ved, om denne kan benævnes som "tilskuer". I det kunstneriske manifest skriver Cantabile 2, at "Forestillingen skal handle om dig!" (Cantabile2, Manifest), hvilket stemmer overens med Facchinis arbejdsmetode med det menneskespecifikke frem for det tilskuerspecifikke. Men i manifestet står der også, at "En human specific performance handler om en selv som tilskuer." (Cantabile2, Manifest). Her ville det

¹ Thygesen citerer Fischer-Lichte.

måske være mere præciserende, hvis benævnelsen var ”menneske” frem for ”tilskuer”, da hele Venus Labyrinten jo handler om ”en selv som menneske”.

I sin bekymring for den passive tilskuer forkaster Rancière dog ikke det traditionelle klassiske teater, hvor en ”fjerde væg” adskiller scene og sal, men han plæderer heller ikke for anvendelsen af en interaktiv dramaturgi og direkte publikumsinddragelse, som Venus Labyrinten ellers i høj grad opererer med (Schultz 2010). I stedet opstiller Rancière et helt tredje parameter. Hans anvendelse af begrebet ”aktiv deltager” forudsætter ikke direkte, at man som tilskuer skal være fysisk aktiv og til stede i samme fiktionsrum som performeren. For ham ligger den aktive deltagelse i det, at man som deltager er fysisk distanceret fra scenen men stadig er fuld bevidst om sin observationsrolle og bevidst reflekterer over det oplevede på scenen, hvilket teatret ifølge ham derfor skal åbne op for (Rancière 2011, 3). Dette refleksionsrum til tilskueren mener han netop ikke, at der er plads til i brugen af det interaktive greb (Schultz 2010). Derfor må Rancière i forlængelse heraf siges at være fortaler for Venus Labyrintens rum for *Eftertanke*. Pointen med dette rum er nemlig, at tilskueren, efter besøget i de tre rum, i sit eget tempo kan reflektere over dennes oplevelse i labyrinten. Dog mener Rancière, at refleksionen skal ske undervejs og ikke efter forestillingen.

Endvidere sammenligner Rancière forholdet mellem aktør og tilskuer med forholdet mellem lærer og elev. Han bygger sin teori på den franske professor Joseph Jacotot (1770-1840), der proklamerede, at alle menneskers udgangspunkt for intelligens er det samme, og i forhold til lærer-elevrollen har disse altså ”lige” intelligens og bør derfor være i et ligeværdigt forhold. Han ønskede dermed en frigørelse af intelligensen, hvilket ifølge Jacotot skulle ske gennem en ændring i forholdet mellem den overlegne lærer og den underlegne elev, i og med at elevens intelligens anerkendes (Rancière 2011, 1-13).

Rancière tager denne tese videre i en proklamation af en frigørelse af tilskueren som en underlegen beskuer. Han sammenligner tilskuerens rolle med elevens: igennem observation sammenstiller eleven sit eget billede af det præsenterede, hvori der ligger en fortolkning gennem den bevidste refleksion. Rancière siger således, at frigørelsen af tilskueren opstår ”[...] when we understand that viewing is also an action [...]” (Rancière 2011, 13). Frigørelsen af tilskueren sker således, når man erkender, at modsætningen mellem ”det at se” og ”det at handle” er opstået ud fra det uligevægtige forhold med en overlegen ”aktør” og en underlegen ”tilskuer”. At udfordre denne modsætning, dvs. at opfatte ”det at se” som en handling, frigør således tilskueren fra at være en underlegen passiv instans, da denne dermed aktivt handler via observationen (Rancière 2011, 13). Rancières tanker om den frigjorte tilskuer handler således om anerkendelsen af tilskuerens evne for refleksion og for-

tolkning som værende en aktiv handling, hvorigennem der sker en eliminering af idéen om den passive tilskuer.

Overføres de ovenstående tanker til Venus Labyrinten bliver ”det at se” netop opfattet som værende en aktiv handling i performance, hvormed man som tilskuer, ifølge Rancières optik, ikke forholder sig passiv i interaktionen med performeren. Når man som tilskuer befinder sig i et rum, hvor performeren udlægger sin personlige historie, er alle ens sanser automatisk stimuleret, så man ikke kan undgå at reflektere og fortolke under observationen af det sete og det med de andre sanser opfattede. Dette kan også afspejles i den fænomenologiske tankegang omkring kroppen som væren i verden, dvs. i tilskuerens uundgåelige væren i Venus Labyrinten, hvor der i perceptionen indgår en refleksionsproces. I forhold til Venus Labyrinten og human specific genrens interaktive greb, kan Rancières opfattelse af ”det at se”, udvides til Merleau-Pontys fænomenologiske postulat om sansernes enhed. Det handler således om ”det at se med alle sanser” frem for blot synssansen, dvs. at opleve gennem sanserne.

Med opløsningen af det uligevægtige forhold mellem aktør og tilskuer mener Rancière, at der bliver tale om en såkaldt ”tredje ting”, der ikke ejes af nogen. Der er nemlig ikke kun tale om en overlevering af en kunstners viden til en tilskuer men om en tredje ting, som hverken ejes af performer eller tilskuer. Den tredje ting kan beskrives som betydningen og fortolkningen og må således siges at eksistere i mellemrummet imellem mennesker, da det opstår mellem aktør og tilskuer (Rancière 2011, 15). Dette i overensstemmelse med det mellem menneskelige møde i Bourriauds tanker om den relationelle æstetik.

Denne ”tredje ting” kan ligeledes siges at være på spil i Venus Labyrintens 28 møder grundet human specific genrens dramaturgiske greb. Først og fremmest har performancegenren elimineret det ortodokse teaters opdeling mellem scene (rummet for præsentation) og sal (rummet for reception). Dvs. den fysiske grænse mellem aktør og tilskuer er opløst, hvorved det ikke længere er givet, at man som performer udelukkende præsenterer noget og som tilskuer udelukkende perciperer noget, da begge så at sige nu befinder sig ”på scenen”. I og med at disse roller nu er mere flydende i human specific genren, bliver det afgørende element i stedet selve interaktionen mellem disse to komponenter, dvs. envejskommunikationen udskiftes med en vekselvirkning. Tilstedeværelsen af ”den tredje ting” i Venus Labyrinten er dermed det, der skabes i det intersubjektive møde mellem tilskuer og performer. Dette medvirker, at Venus Labyrinten ikke kan siges at være en performance, som i sin udformning er færdiglavet, da det kun er konceptet, der er udtænkt på forhånd.

Grundet tilstedeværelsen af ”den tredje ting”, som ikke ejes af nogen i Venus Labyrinten, kan man sige, at tilskueren i performancen bliver befriet fra at være den underlegne beskuer, som Rancière kritiserer. Performerne i Venus Labyrinten fastlægger nemlig indenfor det overordnede koncept en æstetisk ramme omkring kunstværket og giver herefter så at sige slip på den fulde kontrol over værket, i og med at det er den relationelle proces de involverede imellem, der udgør selve kunstværket, præcis som i Bourriauds mikro-utopi. Som følge heraf kan man sige, at performeren i human specific genren, stadig i overensstemmelse med kunstneren i den relationelle æstetik, automatisk giver slip på en del af ejerskabet i forhold til sit kunstværk, når tilskueren inviteres til at tage del i værket og dermed får en andel i værkets tilblivelse og fuldendelse. Tilskueren i en human specific performance er ikke i fare for at indtage den underlegne beskuerrolle, som Rancière kritiserer, da tilskueren bliver medejer af værket samt anerkendes for sin evne til deltagelse i værket.

Hos Rancière er det således anerkendelsen af det ligeværdige forhold mellem aktør og tilskuer samt tilskuerens aktive deltagelse gennem refleksionen, der frigør tilskueren. Men i og med at disse to faktorer allerede ligger dybt forankret i human specific genrens dramaturgi, kan der i stedet argumenteres for, at Venus Labyrintens tilskuer bliver frigjort via den sanselige dimension og den fænomenologiske krops væren-i-”værket”.

7.2. Individ frem for masse

Rancière forholder sig kritisk til tanken om teatret som værende rum for et særligt levende fællesskab (Schultz 2010). Rancière mener ikke, at den kollektive energi blandt teatertilskuerne kommer fra det faktum, at de er en del af en kollektiv krop eller fra en bestemt slags interaktivitet (Rancière 2011, 16). I stedet hævder han, at det kollektive element ligger i det, at tilskuerne som individ besidder den samme ligeværdige intelligens både med deres sidemand og med performerne på scenen, og at de ved at dele denne linkes sammen i et fællesskab (Rancière 2011, 17).

Det er således ifølge Rancière ikke det, at tilskuerne i teatret sidder sammen som en masse og deler samme interesse, der skaber fællesskabet. Det er derimod tilskuernes individuelle evne til at reflektere, fortolke og tilknytte deres egne erfaringer til det oplevede, der forbinder individerne i teatret. Samtidig mener Rancière, at den ligeværdige intelligens, som tilskuerne deler med hinanden, på samme tid adskiller dem, da de har deres individuelle liv at trække på, og derved hver især besidder evnen til at danne deres egen mening (Rancière 2011, 17). Her kan der drages en parallel til Merleau-Pontys pre-personlige perceptionsfelt, der ikke ejes af et personligt jeg, men er tilgængeligt for alle. Igennem dette felt perciperes via de erfaringer, hvert individs krop allerede har gjort

sig, hvilket Merleau-Ponty benævner i det pre-refleksive cogito. For Merleau-Ponty handler det om en individuel kropslig hukommelse, hvori refleksionen er indlejret, mens det hos Rancière kan tolkes som en individuel bevidst refleksion, der er adskilt fra kroppen.

Man kan dermed argumentere for, at Rancière har fokus på den enkelte tilskuer frem for det fælles publikum, hvilket ligeledes er én af hjørnestenene i human specific genren og i Venus Labyrinten, da "[...] performancen relaterer til tilskueren som individ og ikke som masse [...]" (Cantabile2, Manifest). Det synes dermed som om, at human specific genren og Venus Labyrinten afskriver hele den traditionelle fællesskabsopfattelse af teatret. Søndergaard fremhæver i forlængelse heraf den individuelle oplevelse i teatret som værende det nye kontroversielle dramaturgiske greb, der anvendes i Venus Labyrinten i form af en human specific performance. Hun hævder, at dette greb ikke er ukendt i forhold til de andre allerede eksisterende kunstformer så som musik og malerkunst, hvor man som tilskuer er vant til de individuelle oplevelser med værket. Det nytænken- de ligger således i det at forlade opfattelsen af teatret som værende et fællesskab og i det at arbejde eksperimenterende ud fra dette (Bilag 1, s. 5). Denne dramaturgiske strategi kan bevirke en utryghed hos teatergængere, der er vant til at opleve teatret sammen med andre. Venus Labyrinten tiltrækker således "det modige publikum" (Bilag 1, s. 4).

Endvidere udtaler Facchini: "Jeg bygger ikke op til en ensartet reaktion, men arbejder mod en ubevidst påvirkning, der fremkalder en emotionel respons hos tilskueren." (Haff 2008, 17)², hvilket blot er med til at understøtte Venus Labyrintens fokus på den enkelte tilskuer frem for tilskuermassen. SIGNA's Villa Salò (2010) er et eksempel på en performance, der sigter efter en mere ensartet reaktion hos publikum, hvilket sker via brugen af et interaktionsgreb og en konfrontationsæstetik. I modsætning til dette er Venus Labyrinten en performance, der ubevidst og forstærket af den sanselige dimension fremkalder en personlig følelsesmæssig respons hos den enkelte tilskuer - en respons som varierer, alt efter hvilket rum, man besøger. Her er målet netop en personlig erkendelse hos tilskueren, da den enkelte tilskuer perciperer og reagerer individuelt og umiddelbart i forhold til, hvordan denne er som et unikt menneske, og ikke i relation til de andre tilskuere.

Med dette in mente kan der igen drages en parallel tilbage til Rancières tanker om den aktive tilskuerposition. Han hævder nemlig, at det at være tilskuer, "[...] is our normal situation." (Rancière 2011, 17), eftersom vi som mennesker i hverdagslivet lærer, handler og hele tiden skaber forbindelse mellem det vi ser, og det vi tidligere har oplevet præcis ligesom tilskuere i et teater (Rancière 2011, 17). Igen en pendant til den fænomenologiske krops evige væren i verden. Heri

² Haff citerer Facchini.

afspejles således det menneskespecifikke element ved, at man som tilskuer ikke skal påtage sig en bestemt rolle, men derimod forholde sig i teatret, som man som menneske ville forholde sig i hverdagsituationer, hvilket jo så ifølge Rancière er at være aktiv deltager på det reflektive plan.

Kan man dermed på baggrund af alt dette udlede, at elimineringen af fællesskabstanken i teatret er tilfældet i human specific genren? eller kan der alligevel være tale om en form for fællesskab i Venus Labyrinten?

8. Venus Labyrinten – Et *communitas*?

På trods af den ovenstående udlægning af de komponenter i Venus Labyrinten, der henviser til performansens fokus på individet frem for massen, kan det dog alligevel hævdes, at der er tale om en form for fællesskabsfølelse i performance. Et fællesskab, der grundet human specific genrens skærpede fokus på tilskueren på flere måder afviger fra den traditionelle fællesskabstanke i teatret, hvor fællesskabsfølelsen blandt publikum er præsens undervejs i forestillingen.

Venus Labyrinten er med sin én-til-én performance som sagt bygget sådan op, at tilskueren i de tre rum isoleres som individ i selve oplevelsen og mødet med værket. Mødet vil som form, ligesom i Bourriauds relationelle æstetik, altid være præget af omskiftelighed og vil automatisk blive opløst før eller siden. For som den franske filosof Jean-Jacques Rousseaus (1712-1778) udtalelse, hvilken Bourriaud også trækker på, henviser til: "[...] there could be no lasting encounters." (Bourriaud 2006, 160). Ud fra dette kan man dermed konkludere, at der kan være tale om et flygtigt fællesskab i Venus Labyrinten performer og tilskuer imellem, mere præcist 28 flygtige mikrofællesskaber. Et fællesskab som med Bourriauds ord for et øjeblik vender op og ned på den vantede situation, og som både er formet af og samtidig en integreret del af værket (Bourriaud 2005, 17). Øjeblikket efter opløses dette fællesskab, når tilskueren forlader det respektive rum. Tilbage står kun mindet om dette flygtige fællesskab indprentet i tilskuerens hukommelse, hvilket derved får sit virke i selve effekten af værket.

Trods den individuelle rejse rundt i labyrinten kan der på lignende vis siges at opstå, et, med lån fra antropolog Victor Turnes (1920-1983) terminologi, *communitas* mellem tilskuerne i rummet for *Eftertanke*. *Communitas* er en fællesskabsfølelse, der opstår i det mellemmenneskelige møde, hvor man deler noget med hinanden (Turner 1974, 48-49). Dette fænomen opstår i rummet for *Eftertanke*, da rummet er fælles for alle og dermed skaber et forhold mellem de besøgende i labyrinten. Rummet for *Eftertanke* står som labyrintens slutdestination, på samme måde som venteværelset er

en fælles startdestination. På denne måde kan man sige, der bliver lagt en fælles ramme om en individuel oplevelse, som får rituel karakter.

Denne dramaturgiske ramme om værket kan i en fri fortolkning beskrives som en *rite de passage* (Turner 1974, 47). Venteværelset er en prætilstand, hvor tilskueren sammen med de andre tilskuere oplever en spænding i uvisheden om, hvad der kommer til at foregå. Herefter indtræder liminaltilstanden, som er performancens kerne, nemlig oplevelserne i de tre rum. Liminaltilstanden er karakteriseret ved at være en overgangsfase, hvilket afspejles i tilskuerens overgang fra ikke at have oplevet performance til at være denne erfaring rigere. Det sidste led er sluttilstanden, hvor situationen etableres på ny, og her mødes tilskuerne igen i rummet for *Eftertanke*. *Communitas* er ifølge Turner karakteristisk hos mennesker, der oplever en liminaltilstand sammen (Turner 1974, 38-47). Men i Venus Labyrinten etableres *communitas*følelsen først efter performance eller i rummet for *Eftertanke*, da liminaltilstanden opleves individuelt dog simultant. Man er som tilskuer bevidst om, at ens medtilskuere befinder sig i et tilsvarende rum og deltager i en teateroplevelse samtidig med én selv.

*Communitas*følelsen opstår hermed i udvekslingen af de unikke oplevelser, da man som tilskuer føler et behov for at dele sin individuelle teateroplevelse med de andre tilskuere. Således kædes de individuelle oplevelser sammen i en æstetisk ramme, så man som tilskuer via dialogen med de andre, får en fornemmelse af værket som en helhed.

9. Venus Labyrinten i en globaliseret verden

Som beskrevet i den historiske kontekstualisering bærer verden efter 1945 præg af opbrud og kontrastfulde overgange fra tiden før krigen. I et vestligt perspektiv er tiden efter krigen præget af en hybriditet, som i den grad stadig gør sig gældende i dag. Hybriditeten ses både i samfundsmæssige forhold, religioner og kulturer, hvor globaliseringen står som et begreb, der på mange måder er ophavsmænd til denne moderne hybriditet. Med de nye teknologier og transportmæssige muligheder gør globaliseringen det muligt at interagere med verden på en anden måde end før (Williams 2006, 410-415). På teaterfronten bidrager globaliseringen bl.a. til, at nye teknologiske virkemidler får en større rolle i iscenesættelsen, samt at et hav af teatre og performative hybridformer opstår. Her iblandt performance, som før nævnt gør op med den vestlige logocentrisme og lader sig inspirere af andre kunstformer og kulturer (Williams 2006, 412-419).

Venus Labyrinten manifesterer sig i en globaliseret verden ved først og fremmest at være indbegrebet af en performance. Performererne påtager sig ikke nogen rolle, de indgår i et autentisk møde

med tilskueren i dennes deltagelse dog med en iscenesat ramme omkring, hvilket konstituerer værket som værende en performance. I Venus Labyrinten indgår bl.a. musik, dans samt visuelle og fysiske teaterelementer, hvilket bidrager til forståelsen af performance som en hybrid af forskellige kunstformer.

Venus Labyrinten i Valby kunne enten spilles på dansk eller engelsk, alt efter hvilken tilskuer der besøgte labyrinten. Ligeledes har performance både været opført i ind- og udland med danske og udenlandske performere. Dette er også i tråd med globaliseringen, hvori internationaliseringen nærmest er blevet indbegrebet af den moderne verden, vi lever i. Samfundet skal være omstillingsparat i forhold til udlandet og den konkurrence, det internationale marked udgør, samtidig med at samarbejdet med udlandet aldrig har været så stort som nu (Williams 2006, 410). Det kan derfor ses som et bidrag til den globale verden, at Cantabile 2 stræber efter at lave performance, der indeholder en mulighed for en internationalisering.

På trods af den øgede brug af teknologi i vores globaliserede verden, hvilket har smittet gevaldigt af på teaterverdenen, er Venus Labyrinten forholdsvis lavpraktisk i performance's brug af teknologi som scenisk virkemiddel. I dag ses der ellers mange eksempler på teatre opsætninger, hvor teknologien bliver en medspiller på lige fod med performerne. Venus Labyrinten trækker i den modsatte retning og skræller teknologien fra, så mennesket i sin kødelige eksistens står tilbage, som det bærende element i performance og set i et bredere perspektiv: som det bærende element i verden.

Derfor er kernen i human specific genren det menneskelige, og set i lyset af globaliseringen har synet på mennesket som eksistens i det sen-moderne samfund undergået en drejning. Efter 1945 presser identitetsspørgsmålet sig på, hvilket i særlig grad skal anskues i forhold til, at individet i højere grad ligger under for diverse fremmedgørende mediestrukturer og selvscenesættelsesstrategier, bl.a. pga. den fremmede digitalisering. Det sen-moderne menneske er kendetegnet ved en længsel efter en kerne, et centrum og en autenticitet i identiteten. Cantabile 2's idé om at skabe human specific performance er med til at sætte mennesket som følelsesmæssig eksistens tilbage på dagsordenen og undersøge, hvordan vi som mennesker i det senmoderne samfund kan genetablere forholdet til os selv som individ og forholdet til andre mennesker. I human specific genren er det umiddelbare plan om, at vi alle er mennesker, derfor udgangspunktet for relationen. Venus Labyrinten er også her med til at åbne op for kunsten som værende et relationelt rum, hvilket er en modpol til globaliseringens effektive maskinisering, som erstatter mennesket og derved indskrænker det relationelle rum (Bourriaud 2005, 16).

I tråd med den relationelle æstetik skaber Venus Labyrinten møder mellem mennesker, der åbner op for nye socialiseringsmåder og derved bidrager til kunsten som et socialt rum, der bringer mennesker sammen i stedet for at skille dem ad. Nærværet bliver derfor et grundelement i human specific konceptet, da den interaktive dramaturgi, som Venus Labyrinten indeholder, cementerer sig i det intime forhold mellem én performer og én tilskuer. Tilskuerens krop er fænomenologisk set en del af værket, hvilket gør, at en forståelse for nærværet mellem tilskuer og performer bliver essentielt.

Den canadiske politiske filosof Brian Massumi er af den overbevisning, at ”Meningen med livet er at opleve intensiveret nærvær.” (Hallberg, 376). Som et led i forståelsen af intensiteten, fremlægger Massumi det psykologiske begreb *affekt* som et andet ord for håb og adskiller samtidig håb fra begrebet optimisme. Han mener, der ikke er meget plads til håbet i vores globale verden, hvis dette tænkes som optimisme (Zournazi 2012, 79). Massumi henter sin inspiration til affektbegrebet fra den hollandske filosof Baruch de Spinoza (1632-1677), som plæderer for kroppens kapacitet for at påvirke eller at blive påvirket som værende to kapaciteter, der altid følges ad (Zournazi 2012, 80). På samme måde er affekt i Massumis optik derfor både det at påvirke og blive påvirket, da man ifølge ham automatisk åbner op for én selv til at blive påvirket, idet man påvirker noget eller nogen (Zournazi 2012, 80). Massumi hævder i denne forbindelse, at potentialet for at påvirke eller blive påvirket *er* til stede i vores verden, men at det ikke er særlig tilgængeligt for os, hvorved han appellerer til, at vi skaber ”[...] practical, experimental, strategic measures to expand our emotional registers, or limber up our thinking.” (Zournazi 2012, 80). Ifølge Massumi kan vi derigennem få adgang til disse potentialer, for ”Having more potentials available intensifies our life.” (Zournazi 2012, 80). I denne dobbelte påvirkningsproces, i affekt, mener Massumi samtidig, at der ligger en transformation af det kropslige potentiale: ”Affect is the passing of a threshold.” (Zournazi 2012, 80). En overtrædelse af en tærskel i den forstand, at man ved at påvirke andre åbner sig op for efterfølgende at blive påvirket og dette på en anden måde, end man var øjeblikket før (Zournazi 2012, 80).

Disse tanker om affekt kan med rette overføres til human specific genren, der ifølge Cantabile 2's kunstneriske manifest skaber ”[...] forestillinger, der karakteriseres af følelsesmæssige skabeloner” (Cantabile2, Manifest), og hvor denne vekselpåvirkning hele tiden er i spil mellem performere og tilskuere i det performative og interaktive møde. Dette er bestemt også gældende i hver enkel af Venus Labyrintens 28 én-til-én-møder, hvorfor performancen kan siges at være ét af disse ”redskaber”, Massumi efterspørger. Venus Labyrinten må på mange måder siges netop at være med til at udvide vores følelsesregister og sætte gang i vores tanker. Cantabile 2's fænomenologiske tilgang til tilskueren i værket bevirker, at man som tilskuer både bliver påvirket af performerens personlige

fortælling, der dermed bliver påvirket af tilskuerens følelsesmæssige reaktion, hvorved man som tilskuer på én og samme tid påvirker og bliver påvirket af performerens og vice versa. I dette perspektiv kan Massumi betragtes som værende fortæller for human specific genren og Venus Labyrinten, da performance er en begivenhed, der tilgængeliggør potentialet for affekt og dermed bliver en oplevelse, der er med til at intensivere vores liv.

Ifølge Massumi opnås det intensiverede nærvær netop gennem de ovenover nævnte gensidige påvirkningscykluser med andre og med omgivelserne. Han hævder, at vores liv får tilført mere intensitet, hvis vi indgår i de såkaldte affektive møder (Hallberg, 376), hvilket igen understøtter forbindelsen mellem Massumis tanker og human specific genren og Venus Labyrinten, der som et dramaturgisk greb arbejder med de affektive møder.

Denne udredning af Massumis opråb for et intensiveret nærvær er bragt med i opgaven for at argumentere for, at Venus Labyrinten i en globaliseret verden bidrager med et intensiveret nærvær, der står i kontrast til globaliseringens på mange måder afstandsskabende teknologier og muligheder. Meget af nutidens teknologi er udviklet med det formål at bringe mennesker tættere sammen fx via møder på digitale sociale medier, og her bliver nærværet mellem fysiske mennesker ofte glemt til fordel for et virtuelt bekendtskab. Venus Labyrinten giver derimod mennesket mulighed for at undersøge det umiddelbare nærvær i det møde, der eksisterer mellem to kroppe i samme rum. Modsat den virtuelle verden opfattes kroppen i den virkelige verden som en helhed i det fysiske møde. Venus Labyrinten giver et andet bud på en søgen efter identitet end globaliseringens selvprofileringsmekanismer, som fx de sociale medier. Man kommer som tilskuer i Venus Labyrinten nærmere sig selv pga. nærværet med performerens.

Det intensiverede nærvær, hvilket som førnævnt ifølge Massumi er selve målet med livet, kan på samtidig siges at være hoveddrivkraften for vores liv, i og med at det ifølge ham er selvbekræftende at leve intenst. Det er således kun ved at aktivere affekt, dvs. ved at indgå i disse affektive møder, hvor vi påvirker og lader os påvirke af det, vi oplever i situationen, at vi kan blive bevidste om, hvordan vi lever livet i nuet bedst muligt. (Marelja et al. 2012, 29) Sagt med andre ord: det er således kun gennem et besøg i Venus Labyrinten, at vi kan blive bevidste om og opleve det intensiverede nærvær.

10. Konklusion

Via denne værkanalyse af Venus Labyrinten er Cantabile 2's kunstneriske manifest blevet undersøgt for at nå til en nærmere forståelse af hvilke dramaturgiske strategier, der synes at ligge bag human specific genren for at klargøre, hvordan Venus Labyrinten er en human specific performance, samt hvordan Venus Labyrinten manifesterer sig i en globaliseret verden.

Venus Labyrinten kan anskues som værende et relationelt kunstværk, da den relationelle æstetik ifølge Bourriaud henviser til kunsten som værende en særlig sfære af menneskelig interaktion. Grundet performansens interaktive greb skabes der intersubjektive møder, som åbner op for nye muligheder for socialisering, hvilket medfører, at performance kan anskues som en mikro-utopi. Ligesom i den relationelle æstetik er det i Venus Labyrinten de små fortællinger, der er i fokus, og skal vise vejen til ændringer i vores hverdag på mikroplanet frem for igennem et stort ideologisk projekt. Her kan Venus Labyrinten anskues som en sprække i hverdagen, da den åbner op for paralleluniverser, hvor tilskuerne i én-én-mødet med performeren får mulighed for at interagere indenfor normer og logikker, der står som alternativer til samfundet udenfor. Som et ekstrakt af den relationelle æstetik kan det intersubjektive møde således udledes til at være en af de dramaturgiske kernestrategier i iscenesættelsen af en human specific performance.

I Venus Labyrinten er virkeligheden tænkt ind som en "medspiller" i mødet mellem performer og tilskuer. Performansens autenticitetsæstetik kan med Dehs' begreb beskrives som ægtheds- og originalcentreret, i og med at performerne via teknikken "simple acting" ikke påtager sig nogen karakter, men "spiller sig selv", så man som tilskuer kan gå ud fra, at det man ser, er ægte. Forkastelsen af rollekonceptet ses ligeledes i brugen af performerens personlige og sandfærdige historier, som sammen med "den kvindelige hjerne" er udgangspunktet for udformningen af de 28 rum. Autenticitetsæstetikken bevirker, at det intersubjektive møde mellem performer og tilskuer føles ægte, selvom rammen omkring mødet er ekstremt iscenesat. Som dramaturgisk strategi anvender human specific genren således begrebet "anti-forstillelse" og et fokus på sandfærdighedsgrebet til at skabe idéen om et autentisk møde i iscenesættelsen.

Human specific genren udspringer af site specific genren. Det er således en undersøgelse af menneskets kvaliteter og egenskaber, der bruges i den kunstneriske proces frem for stedets. Mennesket bliver sat i fokus i Venus Labyrinten og via performansens aktive brug af sanserne, bliver tilskuerens krop i en relationel og fænomenologisk optik derfor en uadskillelig del af værket. Denne fænomenologiske tilgang til perceptionen af Venus Labyrinten er med til at danne et billede af tilskue-

rens krop som *væren-i- "værket"*. De forskellige rum i performance anerkender sanserne som en enhed og kroppen som et hele, hvorved bevidstheden ikke adskilles fra den kropslige oplevelse.

Med sin konstituering af Venus Labyrinten som værende et kunstværk kan den æstetiske erfaring derfor siges at være rammen omkring den fænomenologiske tilgang til en perception af Venus Labyrinten. Da tilskuerens krop på én og samme tid bliver katalysator for perceptionen af værket og en medskaber af værket, kan dette siges at være en dramaturgisk strategi anvendt indenfor human specific genren.

Rancièrre bidrager med et syn på tilskueren, hvor refleksionen modsat fænomenologien ikke er indlejret i den kropslige erfaring men tænkes som en aktiv handling og deltagelse i værket, men ifølge ham skal det aktive ikke forstås som en direkte fysisk deltagelse i performance. Venus Labyrinten opererer derimod med en udtalt interaktiv dramaturgi og udvider derved Rancièrres tanke omkring en frigørelse af tilskuerens passive og underlegne rolle til en aktiv ligeværdig deltager. Dvs. Venus Labyrinten via det interaktive greb anerkender tilskuerens som en ligeværdig deltager. Frigørelsen sker ifølge Rancièrre, når "det at se" anerkendes som værende en handling, hvilket medfører, at tilskueren anerkendes for sin evne til en aktiv deltagelse gennem refleksionen i en proces, der kæder det oplevede sammen med erfaringer, tilskueren tidligere har gjort sig.

I human specific genren udvides den aktive handling i "det at se" til at indbefatte hele sansespektet i overensstemmelse med fænomenologiens tese om sansernes enhed. Den aktive handling skal derfor forstås som "det at se" med hele kroppen, og det er herigennem frigørelsen af tilskueren i Venus Labyrinten sker. Som en dramaturgisk strategi bag human specific genren står dermed dyrkelsen af Rancièrres idé om "den tredje ting", der ikke ejes af nogen men skabes ud fra det ligeværdige forhold mellem tilskuer og performer. Strategien bag tanken om "den tredje ting" gør dermed Venus Labyrinten til ikke at være et på forhånd færdiglavet værk, da det er tilskuerens og performerens deltagelse i det intersubjektive møde her og nu, der både skaber det flygtige fællesskab og det relationelle værk, som Venus Labyrinten er.

I Venus Labyrinten afspejles den dramaturgiske strategi i human specific genren med deres fokus på individet frem for massen, et fokus der også afspejles i Rancièrres tilgang til tilskuernes fællesskab i teatret. For ham knyttes tilskuerne sammen via deres individuelle evne til at gennemgå en refleksionsproces - en evne de har til fælles med hinanden. I Venus Labyrinten skabes fællesskabet ligeledes gennem det faktum, at tilskuerne hver især gennemgår en *rite de passage* og i sluttilstanden i rummet for *Eftertanke* deler deres individuelle oplevelser med værket med hinanden, hvorved der opstår et *communitas* blandt tilskuerne. Denne *communitas*-tanke minder om Rancièrres, men

afviger dog herfra, i og med at det fælles refleksionsrum er placeret til sidst i Venus Labyrinten, samt at tilskuerne deler deres refleksion med hinanden.

Venus Labyrintens kontroversielle brug af det dramaturgiske fokus på individ frem for masse er med til at skabe en utryghed i rammen om performance og kan derved afholde nogle tilskuere fra at besøge Labyrinten. Denne strategi er derfor bl.a. det skelsættende element i human specific genren, og samtidig det givende, da man gennem performance's intersubjektive møde får en unik mulighed for at opnå en personlig erkendelse.

Human specific genren kan ud fra en analyse af Venus Labyrinten som værende en human specific performance anskues som en performancegenre, der bidrager til at bringe udgangspunktet for intersubjektive møder tilbage til mennesket som værende en fænomenologisk krop i verden. I en globaliseret verden manifesterer Venus Labyrinten sig således ved at være en performance, der er en hybridgenre opstået ud fra forskellige kunstarter med et rettet fokus på den interaktive dramaturgi. Opgøret med den vestlige logocentrisme er centralt i det postdramatiske teater, hvilket også er gældende i Venus Labyrinten.

Via performance's intersubjektive og affektive møder, hvor der opstår en gensidig påvirkningsproces performer og tilskuer imellem, kan Venus Labyrinten kan dermed siges at bidrage med et intensiveret nærvær i en globaliseret verden, hvilket kan være medvirkende til, at vi som mennesker bringes tættere på os selv og hinanden. Det autentiske i det fysiske møde bliver gennem human specific genren foretrukket frem for et virtuelt møde, som ellers i den grad gør sig gældende i vores globaliserede verden.

Disse ovenstående dramaturgiske strategier, der synes at ligge til grund for human specific genren, er derfor med til at skabe et samlet billede af, hvad der gør Venus Labyrinten til en human specific performance, og hvad denne kan bidrage med i en globaliseret verden.

Litteraturliste

- Austin, J. L. *Ord der virker*. Oversat af John E. og Bredsdorff, Thomas Andersen. Gyldendal, 1997.
- Bourriaud, Nicolas. »Relational Aesthetics // 1998.« I *Participation*, af Claire Bishop, s. 160-171, Whitechapel, 2006.
- Bourriaud, Nicolas. »Relational form.« I *Relational Aesthetics*, af Nicolas Bourriaud, Les Presses du Réel, 1998, 2002.
- Bourriaud, Nicolas. *Relationel æstetik*. Oversat af Morten Salling. København: Det Kongelige Danske Kunstakademi, 2005.
- Bruun, Pernille Rom. »Der er et syndigt land.« *Kunsten.NU*. 3. august 2010.
<http://www.kunsten.nu/artikler/artikel.php?overgaden+danmark+2010+en+vejledning+for+nationen+for+verdens+lykkeligste+folk&print=1> (2. juni 2013).
- Cantabile2, Manifest. »Human Specific Performance - kunstnerisk manifest.« *Cantabile 2*. u.d. <http://www.cantabile2.dk/side.asp?side=7> (23. Januar 2013).
- Cantabile2. »Venus Labyrinten.« www.cantabile2.dk. u.d.
<http://www.cantabile2.dk/side.asp?side=2&id=86&show=>) (2. maj 2013).
- Cantabile2, Program. »Venus Labyrinten.« *Program*. Stege: Cantabile2, 10. april 2013.
- Christoffersen, Erik Exe. »Installationsteater.« I *Gyldendals Teaterleksikon*, af Alette Scavenius et al., s. 403-404. Gyldendals Forlag, 2007.
- Damm, Anja. »Virkelighedsteater.« I *Gyldendals Teaterleksikon*, af Alette Scavenius et al., s. 947, Gyldendals Forlag, 2007.
- Dehs, Jørgen. »Stikord til begrebet autenticitet.« *Synsvinkler*, 2008, 17. udg. s. 7-14.
- denstoredanske.dk. »Postmodernisme.« www.denstoredanske.dk. u.d.
http://www.denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Filosofi/Filosofi_og_filosoffer_-_1900-t./postmodernisme (27. Maj 2013).
- Haff, Siri Facchini. »Cantabile 2 fra 1983 til 2008.« I *Cantabile 2, 1983-2008*, af Siri Facchini Haff et al., s. 10-26. Vordingborg: Cantabile 2, 2008.
- Hallberg, Gry Worre. »Crack my world!« I *House of futures: living the future now*. u.d.
http://houseoffutures.dk/downloads/artikler/crack_my_world_low.pdf (23. maj 2013).
- Hallberg, Gry Worre. »Den æstetiske filosofi – frigørelse gennem den æstetiske dimension.« I *"I Need My Shot of Fiction!": En undersøgelse af det teatrales attraktionsværdi i SIGNAs interaktive performanceinstallationer - Og som attraktionsgenerende og paradigmeskiftende*

- virksomhedsstrategi*, af Gry Worre Hallberg, s. 72-75. København: Københavns Universitet, 2009.
- Jalving, Camilla. »Den fænomenologiske undersøgelse" og "Kroppens fænomenologi", I *Værk som handling*. s. 138-141, København: Museum Tusulanums Forlag, 2011.
 - Kirby, Michael. »On Acting and Non-Acting.« I *Acting (re)considered*, af B. Phillip Zarrilli, s. 43-58. Routledge, 2001.
 - Kjølnér, Torunn. »Devising og konceptuel devising.« I *Skuespilleren på arbejde*, af Lene Kobbørnagel. Frydenlund, 2006.
 - Kjølnér, Torunn. »Teatralitet og performativitet« I *Performative Former, Peripeti - tidsskrift for dramaturgiske studier*, s. 11-33, Aarhus Universitet, 2011.
 - Kjørup, Søren. »Indledning – kunsten, æstikken, filosofien« I *Kunstens filosofi - en indføring i æstetik*. s. 11-21, Roskilde: Roskilde Universitetsforlag, 2000.
 - Lehmann, Hans-Thies. »Towards a prehistory of postdramatic theatre", "Postdramatic theatrical signs", "Theatre and performance" og "Aspects - space", in *Postdramatic Theatre*, s. 46-57, s. 82-107, s. 134-140, s. 145-152, oversat af Karen Jürs-Munby. Oxon: Routledge, 2006.
 - Marelja et al., Jozefina. »Brian Massumi« I *LaughMob - Et grinagtigt performanceformat i det urbane venterum*, s. 28-30, Roskilde: Roskilde Universitet, 2012.
 - Morinella Nielsen, Sandra. »Et virkeligt møde.« *Kunsten.NU*. 16.. april 2013.
<http://www.kunsten.nu/artikler/artikel.php?> (18. april 2013).
 - Olinne. »Respons på Venus Labyrinten i København, 2012.« *Cantabile 2*. 2012.
<http://www.cantabile2.dk/side.asp?side=10&id=68&respons=207> (27. Maj 2013).
 - Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Oversat af Gregory Elliot. London & NY: Verso, 2011.
 - Schechner, Richard. *Six axioms for environmental theater*. Applause, 1987.
 - Schultz, Laura Luise. »Overskridelsesæstetik og publikumsinvolvering i SIGNAs Salò.« *www.peripeti.dk*, 10. august 2010.
<http://www.peripeti.dk/2010/08/10/overskridelses%C3%A6stetik-og-publikumsinvolvering-i-signas-salo/> (1. juni 2013).
 - Thøgersen, Ulla. *Merleau-Pontys fænomenologi*. Systime, 2004.
 - Thygesen, Mads. »Interaktion og iscenesættelse.« I *Interaktivitet- Peripeti tidsskrift for dramaturgiske studier*, s. 5-16, Aarhus Universitet, 2009.

- Thyssen, Ole. »Æstetisk erfaring.« I *Æstetisk erfaring - tradition, teori, aktualitet*, af Ole Thyssen et al., 27-40. København: Forlaget Samfundslitteratur, 2005.
- Turner, Victor. »Social Dramas and Ritual Metaphors.« I *Dramas, Fields, and Metaphors*, af Victor Turner, 23-59. Cornell University Press, 1974.
- Waade, Anne Marit. . »Teater i byens rom – om site specific teater og sightseeing« I *Virkelighedshunger*, af Knudsen, Britta Timm og Thomsen, Bodil Marie, s. 77-98, København: Tiderne skifter, 2002.
- Waade, Anne Marit. . »Teater i byens rom – om site specific teater og sightseeing« I *Virkelighedshunger – nyrealismen i visuel optik*, af Knudsen, Britta Timm og Thomsen, Bodil Marie, s. 77-98, København: Tiderne skifter, 2002.
- Williams, Gary Jay. »Part IV: Theatre and performance in the age of global communications, 1950-present.« I *Theatre Histories - An introduction*, af Phillip B. Zarrilli et al. s. 407-520, NY: Routledge, 2006.
- Zournazi, Mary. »An interview with Brian Massumi.« I *LaughMob - Et grinagtigt performanceformat i det urbane venterum*, af Jozefina Marelja et al., s. 79-96. Roskilde: Roskilde Universitet, 2012.

Interview med performer i Venus Labyrinten Sara Fink Søndergaard, 03.05.2013

Hvilke rum var du performer i?

Jeg var i rummene for *Problemløsning* og *Planlægning*.

I rummet for *Problemløsning* havde jeg valgt et citat fra en engelsk kærlighedssang, som note til at repræsentere rummet. Jeg lå lænket til en seng med et lyserødt bind for munden og med en masse tyl omkring mig. Tilskueren læser først på en seddel, der hænger på en væg, oplyst af en lommelygte: "Find og befri prinsessen." Tilskueren kommer herefter til et bord med sand. Tilskueren skal nu lede og finde frem til en sten med et nummer på, som passer til en nøgle, som passer til et skab. Herpå er der et håndaftryk lavet med UV. Tilskueren skal åbne skabet, finde en spilledåse med en kyskage i, samt finde et halvt bogstav med en papirfrø. Tilskueren skal herefter finde en pil med kys på og følge den rundt om sengen. Tilskueren kommer så til et sted, hvor der står: min søster bestemte mit navn, og så står der en masse pigenavne. Sarah er så det eneste navn, der starter med S. Så kommer tilskueren ind til mig. Her står en reol, kister og masser af nøgler. De prøver en masse af dem. Jeg har kun én sko på, i den anden sko ligger den rigtige nøgle, som de så finder. De låser mig op og fjerner bindet for min mund. Nogle har taget kyskagen med, andre har spist den, så giver jeg dem én. Vi spiser den sammen. Der er en faldskærm over sengen, og en diskokugle danner en stjernehimmel. Jeg har tyl over hovedet, og så synger jeg en lille engelsk sang, der handler om at tro, det skal være for evigt, noget om at jeg elsker dig stadigvæk, og om det svære ved at elske nogen. Herefter løfter jeg tyllene væk og spørger dem, om deres hjerte stadig står åbent for én, de stadig er forelsket i? Det fortæller de mig om, og så fortæller jeg, at jeg ikke kan lukke hjertet igen, når nogen er kommet så langt ind. Når nogen har fundet nøglen, kan jeg ikke lukke den igen, det er en afsløring, og det gælder også ham, jeg godt ved ikke skal være i mit liv. Jeg kan mærke mit hjerte stadig er åbent for dem. Det er en ærlig scene, et lille rørende moment, hvilket især har været skønt i mødet med de ældre tilskuere.

I rummet for *Planlægning* havde jeg valgt sætningen: "Vi er allerede i gang med at møde hinanden", som note til at repræsentere rummet. Her ligger jeg skjult under et tæppe i en seng, som er lidt køjesengsagtigt. I rummet står et bord. Tilskuerne skal nu præsentere sig selv med lyd. De kan vælge mellem ting, som jeg skal høre dem udtrykke sig selv med. Herefter skal de lægge sig under bordet, og så banker vi til hinanden. Jeg fortæller så om at møde nye mennesker. Hvor fascineret jeg er over et nyt menneske. Jeg afslører min usikkerhed ved tanken om at kunne møde en person fak-

tisk uden at møde den. Jeg fortæller om forskellige typer af møder, om tryghed og genkendelse, og om hvordan jeg tænker på, at møde vedkommende nedenunder. Jeg har på dette tidspunkt ikke set personen endnu. Jeg afslører derefter mit hår, ved at lade det falde ned fra køjen. Så fortæller jeg om måder at sætte håret på, viser mine hænder, mens jeg fortæller om min dårlige vane med at bide negle. Herefter viser jeg mine fødder og fortæller, at jeg går ud ad med fødderne. Jeg afslører de ting, man ville lave om på ved sig selv i mødet i virkeligheden. Jeg fortæller om, at det kan være svært at se folk i øjnene, og at jeg derfor nogle gange smiler for at gemme mig bag det. Til sidst kigger jeg på tilskueren, og sender derefter en spand ned fra overkøjen med 10 sedler i. Vi skal nu hver især vælge nogle ord, som vi beskriver vores møde bedst, og så deler vi sedlerne med hinanden. Jeg fortæller tilskueren, at jeg nogle gange ikke føler noget for dem, jeg elsker, mens jeg kigger ind i deres øjne, og at det gør mig bange. Først i forhold de fremmede, jeg møder, men så også i forhold til dem tæt på mig. Dernæst fortæller jeg tilskueren, at dette møde er planlagt, men at det ikke gik som planlagt. Til sidst fortæller jeg tilskueren om vores første møde: ”Da jeg så dig først var du...”

Hvordan var processen? Hvordan udviklede I rummet sammen med instruktøren?

Man bestemte meget selv. Man kommer selv med forslag, hvilket er en kæmpe udfordring. For mit vedkommende blev rummene udformet på kort tid, hvor idéudvekslingen foregik gennem en mailkorrespondance, hvorimod de andre performere i år har haft meget mere tid. Jeg fik tilbudt de rum, som var ledige, og blev spurgt, om der var noget, hvor jeg følte, jeg kunne passe ind. Jeg skrev ideer ned til dem alle, og så valgte Nullo to rum. I *Planlægning* lavede jeg meget selv. Det var en hård proces, indtil jeg knækkede koden. Men prinsesse-”rollen” i *Problemløsning* var ikke min egen idé. Jeg har selv skabt labyrinten i rummet. Det der siges, gøres og synges er sprunget ud af samtaler mellem Nullo og mig. Det med ikke at kunne lukke hjertet igen, kunne Nullo nikke genkendende til. Som performer arbejder man selv og er meget alene, og så kommer der instruktør på 1,5 time, og så vender han tilbage. De fire nye performere i denne opsætning har været sammen om at udarbejde deres rum over et par uger.

Men i udgangspunktet holder Nullo workshops. Man finder ligesom sit eget, og så instruerer Nullo ind i det. Der er to scenografer tilknyttet, som skaber et samlet udtryk, og Nullo er også opmærksom på, at de fire nye performers rum er mere interaktive, mens de gamle rum er mere oplevende. Hver performer har et A og B rum. Hvis der er to rum med meget tekst, som minder om hinanden, sørger de folk, der styrer det, for, at den samme tilskuer ikke kommer ind i de to rum.

I forhold til human-specific genren hvor meget er så virkelighed, og hvor meget er fiktion i dit rum? Hvor meget af det bringer du selv ind i det? Hvad har I taget udgangspunkt i i dine rum?

Jeg føler mig helt som mig selv i det, jeg siger, men det er med et gran salt, for det er sindssygt iscenesat, det er helt kontrolleret, men det er hamrende personligt, og selvfølgelig er der enkelte gange, hvor man lidt mere gør det, man gør, især hvis personen er passiv. Når vedkommende er mere med, så føler man, man er endnu mere sig selv. Jeg har oplevet en kvindelig tilskuer, der var irriteret på mig. Hun kunne genkende usikkerhederne ved sig selv, og sagde til mig: ”Jeg kan ikke vide, hvor meget af det du spiller”. Så fortalte jeg hende, at alt hvad vi fortæller er rigtigt. Hun blev meget rørt. Hun har følt sig lidt parodieret, og så rører det hende, at det er virkeligt. En af mine venner, som har besøgt labyrinten, spurgte mig: ”Behøvede det være dig, der udførte det i dit rum?” Jeg kunne spille det ligeså godt, hvis det var indøvet, men det at folk ved, at det er mine udfordringer, gør en forskel - det er ikke indlært med karakteren. Og det er kun på den præmis, at de reelle møder opstår, tror jeg.

Man arbejder med, at det er personen bag, faktisk ligesom i alle de andre kunstarter. Det er iscenesættelsen af, at ingen anden kan genopsætte det. Strukturen kan gentages, men ikke teksten, så den rigtig giver mening, og så den virkelig rykker ved folk. Jeg har haft en snak med Nullo om det, der fungerer, og jeg fortalte ham, at jeg synes det er, når nogle genkender bare en lille smule af sig selv. Det er det, der sker, i hvert fald i mine rum.

Man laver også scenografien selv, da det er et lavbudget, ellers kan det ikke køre rundt. Til genopsætningen, fik jeg en tekniker på i 3 timer til at lave rummet, og derefter lavede jeg det selv. Men det gør det også endnu mere personligt.

Hvor meget blev der lagt vægt på det sanselig i oplevelsen? Og hvordan har du tænkt sanseoplevelsen ind i forhold til dit rum?

Mine rum er faktisk ikke så sanseagtige. Men jeg har været på en workshop for to år siden med Nullo. Her underviser han folk i sanserne. Folk skal lave en rejse for hinanden udendørs, Jeg lavede det med en anden pige, hvor én af os havde bind for øjnene. Workshopen var som en indirekte erfaring med sanser. Men i selve mine rum har jeg ikke leget meget med det. Men i rummet for *Balance* og *Lugtesans* arbejder man fx meget mere med det, også i rummet for *Høreelse*, hvor performereren synger ind i maven på folk, synger ind i kroppen.

Nullo har også lavet human specific workshops, som handler om at turde tabe kontrol. Her skulle man forsøge ikke at synke, dvs. turde savle, og igen laver han øvelser med at træne folk med bind for øjnene.

Hvilke regler har I i forhold til etiske dilemmaer med bl.a. for pågående tilskuere eller tilskuere, der ikke føler sig tilpas i rummet!?

Hvis nogen råber ”hjælp”, er det koderodet til at stoppe enhver performance og komme denne til undsætning. Vi har kun oplevet én episode i et af rummene, hvor en performer klædt i lårkort fortæller om sin mor, som er prostitueret. Den mandlige tilskuer tager hende på røven. Hun fortæller ham bestemt, hvor han må røre, men herefter smider hun ham ud, da han tager hende på brysterne. Men nogle kan have svært ved at finde grænsen. Hvis en tilskuer bliver meget rørt eller usikker, så siger man det lige videre til det næste rum, at der kommer en kvinde, der har svært ved sådan og sådan... Og så leder man hende videre til et rum, hun kan være i, som fx ikke er fysisk, hvis det er det, hun har svært ved.

Hvor meget ændrer du på din performance fra gang til gang i forhold til tilskueren? Hvad oplever du i forhold til interaktionen, går folk med på det eller er de mere afventende?

Det er en afvejning, og man ændrer det. I det store hele er det det samme, man gør, men ikke i de små delstykker, det handler om at aflæse, og det bliver man nødt til at gøre og turde. Selvfølgelig ændrer man i forhold til de små detaljer, som kan ændre på det.

Jeg har oplevet, at mænd tror, de er blevet forelsket i mig, mens kvinder mere genkender. Der er forskel på hvilke køn, der træder ind i rummet, det synes jeg er kunsten, at man bliver dygtigere til, at scenen er der, og så tillader jeg mig selv i at gå med i det, flirten eller genkendelsen. Så jeg ændrer det helt sikkert i det små, og man laver ikke noget om i scenen, uden at det er aftalt med instruktøren. Det er instruktørens forestilling, man må ikke glemme det, så man føler, det er ens eget rum.

Man kan ikke hive det ud af tilskueren. Jeg ville selv elske at være i Venus Labyrinten, og jeg ville nok også være mere oplevende end bidragende. Det kan også være svært, hvis folk har for meget at sige, det er jo ikke terapi. Oftest er det kvinder plus 50, der synes de skal være mødre for de unge kvindelige performere, det skal man lige kunne klare som performer. I udgangspunktet er det det modige teaterpublikum. Det sker også, at folk går igen, men det er kun sket få gange.

Er du nervøs, hver gang der træder en ny tilskuer ind? Eller lærer man efterhånden at slappe af i det?

Man lærer at slappe af i det. De første 14 dage var jeg meget nervøs, men næsten hver gang på et tidspunkt i scenen er man lidt nervøs, fx lige inden jeg skal kigge ned på folk fra køjesengen, det handler om spændingen. Udfordringen ligger i det, at man derefter stopper med at køre på energikicket. Man bliver nogle gange så træt af at spille Venus Labyrinten, men det er kun lige indtil der kommer én ind i rummet. Man skal finde sin egen metode. Jeg hørte potcast i pauserne. Sidst gang

vi spillede, havde jeg derimod behov for at være klar hele tiden. Man spiller tre timer i ét rum, og så 3 timer i det andet rum.

Hvilke tanker har du gjort dig omkring hele konceptet med human-specific, labyrint-opbygningen, tilskueren på egen hånd, tilskueren som medskabere – hvad tænker du, det giver i forhold til andre teaterformer?

Jeg er fascineret af den helt personlige oplevelse. Jeg oplevede Venus Labyrinten, inden jeg selv var med. Her fik jeg en fornemmelse af at komme ud og snakke om de ydre ting, men bedømmelses-æstetikken tager man lidt ud af det, da den helt personlige oplevelse ikke kan anmeldes. Ingen kan sige, hvad der skete dér. Ingen kan vurdere kvaliteten af ens oplevelse og dette kombineret med ikke at spille så meget teater, at det på den måde er mere virkeligt, er det væsentlige. Jeg vil påstå, at man ikke kunne gøre det, jeg gør, for to eller fem tilskuere. Det er én-én. Men i ”Life Live” er man flere tilskuere, og det er stadig human specific, men man kan noget andet i én-én-situationen.

De andre kunstværker har givet os masser af individuelle oplevelser. Vi er ikke vant til det indenfor teater. Den individuelle oplevelse i teatret er det nye. Den er ikke ukendt i forhold til alt andet kunst, så legen med det er spændende, at gå væk fra teatret som fællesskab. Det er nytænkende at putte det i den form.

Hvad var tanker bag opbygning af venteværelset og rummet for eftertanke? Vi følte et stort behov for at snakke, men man skulle være stille derinde!?

I venteværelset handler det om parathed, til lige inden du skal ind, så man er forberedt på, at nu er det lige om lidt. I rummet for *Eftertanke* er der også folk, der snakker, men idéen om stilhed er der, fordi det ændrer andres oplevelse bagefter, hvis ikke man vil tale, og andre gerne vil. Men Venus Labyrinten er et stille feminint univers.

Helt konkret hvad er så idéen med dukkerne, objekterne og citaterne? Er der en større mening med, at det ændrer sig i forhold til klokkeslættene?

Objektet har vi selv lavet. Dukken er klædt som os, og sætningen har vi også selv udarbejdet i samarbejde med Nullo og scenografen.