

MENNESKET I MYREPERSPEKTIV

Secret Hotels *Vandringsforelæsning om Myrer som antropocæn poetik*

Vi har brug for et perspektivskifte! Dette krav møder os fra kunstnere, aktivister, forskere og samfundsdebattører, der bekymrer sig om klodens og menneskets fremtid. Dette perspektivskifte kunne tænkes som et fugleperspektiv, en ny Oplysning, der vender menneskets herredømme mod mennesket selv for at undvige den triumferende katastrofe, som Adorno og Horkheimer engang beskrev som Oplysningens konsekvens. Eller måske skal vi højere op, måske er helheden og sammenhængen kun tilgængelig for den, der løfter sig op over den, astronautens blik, der længes tilbage mod den klode, han har forladt og endelig tror, han forstår betydningen af?

Men billedet af den blå planet set fra rummet tjener ifølge Bruno Latour både som tegn for den globale sammenhæng og for den objektivering af naturen, der for de Moderne har været med til at skabe hele misæren. Latour efterspørger i *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime* (2018) derfor et "udsigtspunkt fra jordens overflade" (69, min oversættelse). Kunne vi ved at se verden og mennesket fra myrens perspektiv opdage andre muligheder for at bebo jorden? Det er en grundantagelse i den kunstneriske praksis, jeg vil belyse i artiklen – fra et nogenlunde konventionelt menneskeperspektiv.

Jeg har i de seneste år fulgt en del af projektteatret *Secret Hotels* kunstneriske arbejde med at iscenesætte¹ performative erfaringsrum og perspektiver. Omdrejningspunktet for artiklens refleksioner er *Vandringsforelæsning om Myrer* produceret i 2017. En hybrid mellem forskningsformidling og en deltagerinvolverende, stedsspecifik performance, bundet sammen i en vandring med en myreforsker, en antropolog og nogle performere gennem Botanisk Have i Aarhus på en forsommerdag.

Spørgsmålet er, hvad der ligger i det perspektivskifte, som vandringsforestillingen iscenesætter. Hvordan kommer myren til syne for mennesket og mennesket til syne for sig selv gennem myrens perspektiv? Hvad er det for et iagttagelses-loop, som *Secret Hotel* iscenesætter? Og på hvilken måde er denne praksis et bud på "Culture in the New Climatic Regime" for at parafrasere Latour?

Det "vantage point", Latour foreskriver, står først og fremmest i kontrast til det objektiverende, videnskabelige blik, der indfatter kloden, den blå planet, i et distanceret og fokuseret centralperspektiv med henblik på at gøre muligheder og problemer for menneskeligt liv, ressourcer og trusler, overskuelige, gennemsigtige og håndterbare. Det videnskabelige perspektiv er på den måde et strategisk perspektiv. Og ikke et perspektiv, vi helt tør afskrive, selvom de destruktive og uforudsete konsekvenser af den strategiske rationalitet lige nu ser overvældende ud. Det feedback-loop, som Ulrich Beck, Anthony Giddens og Scott Lash beskrev i 1990'erne under betegnelsen *refleksiv modernitet* har ramt os på en måde, som lige nu ser ud til at overstige muligheden for strategisk korrektion. I Giddens fremstilling er moderniteten kendetegnet ved en radikal refleksivitet, hvorigennem samfundet tvinges til at reagere på både beregnede og uforudsete konsekvenser af menneskelige handlinger. Frihed og agens købes så at sige for usikkerhed, og beslægtet med dette udfolder Beck sin teori om, at det moderne risikosamfund må reagere på selvskabte usikkerheder f.eks. i form af overnationale organisationsformer. Vi nærmer os nu

1 Jeg bruger her ordet i den betydning, som det i dag er almindeligt inden for teater- og performancestudier, som det at lade noget komme til syne ved at organisere dets form (se f.eks. Seel), og altså ikke som noget, der har noget med en scene at gøre i bogstavelig forstand.

en erfaring af, at en sådan strategisk rationalitet ikke står mål med sine selvskabte usikkerheder. Men det strategiske perspektivs kollaps risikerer at efterlade os med en kynisk eskatologi, så spørgsmålet er, hvilket liv der er muligt på den anden side af forestillingen om en verden, der lader sig indrette efter en menneskelig rationalitet? Hvilket liv er muligt, hvis menneskets historie hverken skrider fremad mod tusindsårsriget eller nedad mod katastrofen, men ligesom alt muligt andet har sin egen midlertidighed som vilkår?

Kritikken af den strategiske rationalitet har været et æstetisk anliggende mindst siden romantikken, og jeg vil ikke repetere den historie her, blot notere at det ikke er en ny figur, når kunstnere i dag forsøger at tilbyde os perspektiver, der vil begribe verden i sin uigennemsigthed og fremmedhed og påkalde vores ydmyghed over for kræfter, som vi ikke er herrer over. Kunstens slægtskab med religionen viser sig her. Pointen er, at det, der nu er på spil, ikke blot er livets affortryllelse (Horkheimer og Adorno), men destruktionen af livsmuligheder som sådan.

MYREVANDRING I BOTANISK HAVE

I dette krydsfelt mellem kræfter og perspektiver udfolder dén kunstneriske praksis sig, som jeg i det følgende vil karakterisere. *Vandringsforelæsning om Myrer* (2017) af *Secret Hotel* er på samme tid et upåfaldende og ambitiøst værk. Det sammenbinder og sekvenserer et publikums, nogle forskeres og nogle kunstners tid i en park i Aarhus over en lille time. Det var formidlet af Folkeuniversitetet, skabt af scenekunstnerne Christine Fentz (kunstnerisk leder) og Betina Birkjær og lydkunstner og kemiker Maiken Vibe Bauer, sammen med biolog og myreforsker Hans-Joachim Offenberg og antropolog og hjerneforsker Andreas Roepstorff. Jeg selv var tilknyttet som følgeforsker og gæstede projektet løbende fra ideudvikling over eksperimenter og prøver til visningerne i Botanisk Have i maj 2017 og under festivalen *Little Rebellions* i august samme år inden premieren i september. Værket har i 2018 været præsenteret på Østre Fælled i København i forbindelse med CPH Stage, og har således udviklet sig efter de analytiske iagttagelser, jeg præsenterer her. Det er første del i en serie, hvor de planlagte efterfølgere forventes at handle om bier og om træer.

Det upåfaldende ved værket ligger i, at begivenheden trods spektakulære elementer flyder sammen med sine omgivelser som en forholdsvis almindelig formidlingsbegivenhed i botanisk have i regi af Folkeuniversitetet. Der var intet ophøjet kunstnerisk over den, selvom deltagerne blev inviteret til at krydse grænsen til et stramt formgivet erfaringsrum; formidlerne Offenbergs og Roepstorff var uhøjtidelige og ligefremme i deres kommunikation med publikum og udlagde deres viden præcist og levende, med den erfarne foredragsholders rutine. Det samtidigt ambitiøse i værket var bestræbelsen på gennem forskellige kunstgreb at skabe et perspektiv på myren og på mennesket gennem myren, der overskred kulturelt sedimenterede distinktioner mellem menneske og dyr, subjekt og objekt, natur og kultur, og på den måde formidlede ikke bare viden om myrer, men en måde at bebo verden på.

Publikum modtages af en af teatrets medarbejdere uden for de store, kuppelformede, hvide drivhuse (Væksthuset) i Botanisk Have i Aarhus. Ved ankomsten bliver alle cirka 30 deltagere bedt om at aflægge jakker og tasker og iføre sig en hvid overtræksdragt af den type, som man kan se både malere, landmænd og laboranter bruge – om det er for at beskytte sig selv eller omgivelserne mod kontamination fremgår ikke af instruksenen. I hvert fald markerer den hvide uniform nu et fællesskab mellem deltagerne og får dem til at træde frem blandt havens øvrige gæster som en særlig "art"; ikke helt veltilpassede til omgivelserne og fremmede blandt den blanding af menneskearter, der ellers færdes i parken. Hver enkelt deltager får påført et duftstof på sin hånd af én af de ligeledes hvidklædte performere og bliver bedt om at forholde sig tavs. Myrer orienterer sig og kommunikerer jo netop gennem udveksling af kemiske duftstoffer, men denne forbindelse forbliver implicit, der etableres ikke en fiktion om at deltagerne er hverken myrer eller myreforskere.

Stående i flok på en bakke bliver temaet for forestillingen slået an igennem en række sansøvelser, hvor deltagerne f.eks. i tæt forsamling inviteres til at mærke deres forbindelse til jorden og svaje blidt i luften, som var de græs (græsmeditation, Fentz har omtalt det som forestillingens "indgangsbon") og forestille sig myrer passere gennem græsset. Fentz rammesætter oplevelsen i en monolog om tidslighed, der retter opmærksomheden mod den cirkulære form for tidslighed, som markerer årstidernes og livets rytme, men først og fremmest mod den udstrakte og næsten ufatteligt



Fig. 1. Foto: Martin Dam Kristensen

lange geologiske tidslighed, som forbinder arternes kommen og gåen med jorden. Begreberne om den femte masseuddøen og den antropocæne epoke, hvor mennesket er den isoleret set største klimafaktor (forestillingens begreb om det antropocæne bygger bl.a. på Buck; Chakrabarty; Mitman, Armiero og Emmet), bliver introduceret – nøgternt, men ikke uden at tilføre forestillingens anslag en dyster undertone. Introduktionen inviterer os til både at tænke og sanse på måder, der bryder med vores rutinemæssige reduktioner af omgivelserne til kortsigtede orienteringspunkter for vores egen situation, både fænomenologisk og samfundsmæssigt.

Publikum bliver derefter bedt om at bevæge sig sammen og hægte sig på en anden deltager, således at gruppen former en kæde, der anført af Fentz flytter sig til et nyt sted i parken og danner en cirkel. Her fortæller myreforskeren Hans Joachim Offenbergs om myrerne, denne meget succesfulde dyreart, der ifølge nogle beregninger udgør lige så meget som eller mere af jordens biomasse end mennesket, og som har levet 500 gange længere: 100 millioner år mod menneskets 200.000 år. Offenbergs fortæller om myrerens livscyklus og roller i myretuen; og vi er et øjeblik på mere sikker



Fig. 2. Foto: Lotus Lykke Skov

grund her – en nøje indstuderet, men for de fleste sikkert relativt velkendt formidlingssituation. Men monologen her understreger først og fremmest menneskets ubetydelighed i et myreperspektiv: "Set med menneskets øjne har myrerne altid været her, men set med myrernes øjne, så har mennesket kun været her et splitsekund" (citeret fra forestillingens manuskript, *Secret Hotel* 3).

Kæden af deltagere genetableres, og denne gang bevæger flokken sig med lukkede øjne videre i parken og slutter kreds om et træ. Her fortæller antropologen Andreas Roepstorff om, hvordan mennesket hierarkiserer sine sanseindtryk ved hjælp af kategorier, og hvordan "De Moderne" (jf. Latour, *Vi har aldrig været moderne*) har været særligt – måske overdrevet – optaget af kategorierne natur og kultur, og modsætningen problematiseres: "Hvad er en botanisk have; er det natur eller kultur?" (citeret fra forestillingens manuskript, *Secret Hotel* 5). Roepstorffs monolog fører undersøgelsen af myren tilbage til undersøgelsen af mennesket: myrevandringen er også en menneskevandring, der vil udfordre de hierarkier og kategorier, som menneskedyret ordner sine sansninger med. Kultur/natur-distinktionen

helt eksplicit, men også hierarkiet mellem iagttager og det iagttagede: ved at inkludere mennesket som objekt for undersøgelsen, så spejler vandreforestillingen den underforståede rangorden mellem mennesket som iagttager og myren som objekt. Hierarkiet bliver næppe brudt, men snarere vredet ind i en cirkulær form, hvor mennesket ikke kan anskue verden fra en komfortabel distance.

Under flere af sekvenserne og bevægelserne mellem stationerne er vandringen ledsaget af lyde fra nogle bærbare højttalere. Lydene har en skrattende, rytmisk intensitet og er Maiken Vibes optagelser af myrer, der f.eks. vandrer på en mikrofon, myrer der spiser en fersken, oversættelse af myrers kemiske signaler til lydfrekvenser. Lydene bliver ikke forklarede, og dermed ikke reducerede til blot at være tegn på myreaktivitet, men tilfører fornemmelsen af en fremmed, usynlig tilstedeværelse under vandringen.

Næste sekvens tematiserer myrerne som territorialt væsen, der fører krig mod andre myrearter. Offenbergs fortæller om argentinamyren, om hvordan de enkelte kolonier i Argentina bekriger hinanden, mens de argentinamyrer, der har migreret til Europa, nu arbejder sammen mod de lokale myrearter, så der i dag er en 2.000 km lang argentinamyrekoloni langs middelhavskysten. Fortællingen indrammes af en opbyggelig iagttagelse af fordelene ved at arbejde sammen, men den sammenligning fører også billedet af mennesket som en invasiv art med sig. Krigen bliver illustreret af en lille fysisk konkurrence mellem deltagerne i to grupper, der dannes ud fra genkendelsen af de duftstoffer, deltagerne har fået påført i starten. Det gælder om først at røre det andet holds "dronning". Flokken bevæger sig videre til næste station, hvor myreforskeren taler om myrers kommunikation ved hjælp af duftstoffer og antropologen om menneskers kommunikation ved hjælp af sprog, og begge monologer forklarer hvilke betingelser og muligheder kommunikationsmedier skaber for social organisering.

Hver enkelt deltager får derefter udleveret et lille glas med korkprop med en orangemyre indeni. Offenbergs fortæller om myretuen som superorganisme: den enkelte myre er ikke et individ i biologisk forstand, det vil sige den enkelte myre er ikke i stand til at reproducere sig selv gennem parring eller på anden vis, den er derimod et legeme i en større organisme, myretuen, som til gengæld kan forplante sig, og myretuen er således på en gang et individ og en population, på tværs af de almindelige kategorier i biologien.



Fig. 3. Foto: Martin Dam Kristensen

Deltagerne inviteres til at studere myren og efterligne dens bevægelser. "Prøv at følge myrens bevægelser. Kopier de elementer du kan" lyder instruktionen (Secret Hotel 10). Denne øvelse er vanskelig, ikke bare fysiologisk, men også performativt i forhold til de andre lege, for pludselig er det en form for individuel improvisation med myren, der lægges op til. Her bliver det mærkbart, at publikum ikke bare iagttager, men performer, og dette iagttagelsesloop medfører forskellige komplikationer, alt efter hvordan og hvorvidt deltageren er i stand til at hengive sig til legen. Kan det lade sig gøre simpelthen at lege myre, udforske myrens måde at være i verden på med sin egen krop uden at tage videre hensyn til den performative situation? Eller føler deltageren sig snarere bundet til at spille myre for at fylde rammen ud, og hvilken intensitet skal der så til, for at man har løst opgaven med den passende alvor opgaven fordrer – hverken for meget eller for lidt? Her kan selvbevidstheden og refleksionen pludselig gå i selvsving: Hvad er mennesket i det hele taget for et dyr, der sådan efterligner andre dyr, og for hvis skyld? For sin egen, for de andre menneskers, for myrens? Nogle publikummer hengiver sig til legen og oplever måske en form for

forbindelse til myren i glasset, men samtidigt er det måske her, i anstrengelsen på at tilnærme sig myrens kropslighed, at deltagerens menneskelighed forekommer mest påtrængende og uoverskridelig.

Gruppen bliver nu bedt om at bevæge sig videre igen og forsøge at forestille sig myrens perspektiv forstørret op, så buske og træer er græs og planter, samtidigt med at de fastholder en opmærksomhed på gruppen. Under et træ får alle deltagerne udleveret en puppelignende hvid pude. Gruppen bliver bedt om at stille sig i en klump og bevæge sig langsomt mod midten af klumpen, mens de passer på deres last og på de andre. Dette er den mest socialt intime af øvelserne, og måske – i kraft af rekvisitten og opbygningen forud for øvelsen – den, hvor deltagerne i størst grad forventes at transformere sig i retning af en myrelignende superorganisme. Det er den sensoriske dramaturgis klimaks i forestillingen. Efter endnu en gåtur afleverer deltagerne deres 'pupper' og får udleveret et bladlignende underlag og bliver inviteret til at sætte sig i en halvcirkel under en stor hængepil i haven. Roepstorff og Offenbergs præsenterer deres afsluttende monologer.

Roepstorff bevæger sig fra Friedrich Nietzsches idé om mennesket som "das noch nicht festgestellte Tier",² til David Dunbars teori – baseret på antropologiske studier af aber – om sammenhængen mellem gruppestørrelser og kommunikationsformer, til spørgsmålet om, hvordan og hvor langt mennesket er i stand til at inkludere andre livsformer i sin verden gennem bl.a. sproget. Herunder spørgsmålet "Kan man have et Vi med en myre?" (Secret Hotel 18). Offenberg samler op på denne tråd ved at beskrive det, man i biologien kalder mutualisme, samarbejde mellem arterne, med forskellige eksempler på, hvordan mennesker f.eks. kan have gavn af vævermyrer, der kan udrydde skadedyr og på den måde bruges som alternativ til pesticider i fødevarerproduktion. Til sidst fortæller Offenberg om en anden form for mutualisme mellem myrer og mennesker, nemlig potentialerne i at bruge myrer som menneskelig føde. Mutualismen ligger i, at myren også er ådselsæder, og at mennesket således i sidste ende også bliver føde for myren. "Cirklen er sluttet, og gælden bliver betalt tilbage og den lykkelige slutning er, at vores døde legeme nu bliver omdannet til en superorganisme" (Secret Hotel 17).

2 "Det endnu ikke fastlagte dyr" – Roepstorff citerer i forestillingen den tyske tekst.

Denne afslutningsreplik følges af en invitation til enten at spise den udleverede myre i glasset eller lukke den ud til sine artsfæller i et formicarie med andre orangemyrer i, og til sidst er der mulighed for at blive hængende og samtale med kunstnerne og forskerne.

Konklusionen på forestillingen er et eksempel på, hvordan vandringsforestillingen etablerer, hvad vi med Timothy Morton kunne kalde *weird loops*, og spørgsmålet er, på hvilken måde og i hvilken grad disse loops muliggør en overskridelse af et antropocentrisk perspektiv.

TIMOTHY MORTON OG WEIRD LOOPS

Weird fra oldnordisk, *urth*, betyder snoet, i en løkke [a loop]. Nornerne sammenvæver skæbnens væv med sig selv; *Urdr* er en af nornerne. Begrebet *weird* kan betyde kausal: vikling omkring skæbnens trisse" (Morton, *Dark Ecology* 5).³

Ideen om *weird loops* er en central figur i Timothy Mortons tænkning og illustreres nogle gange af et Möbiusbånd – en overflade med kun én side og én grænse, et bånd hvor indersiden glider over i ydersiden uden nogen klar overgang – andre gange af Ouroborus, slangen der sluger sin egen hale. Hos Morton er *weird loop* både formen på det, han kalder *ecognosis* (eller *ecological awareness*) og på *dark ecology*. Det er på den ene side erfaringens samtidige bevægelse ud over sig selv og mod sig selv – som med Möbiusbåndet. Selvrefleksionen, og det uhyggelige element i et opdage sig selv som noget fremmed. Et *weird loop* er på den anden side også formen på den tragiske skæbne, som den agrare menneskelige civilisation er fanget i (hos Morton er skurken det, han kalder *agrilogistics*): På samme tid en eksplosion og et kollaps, en succes og en katastrofe, herredømme og magtesløshed, menneskeligt fremskridt og den sjette masseuddøen. *Weird loops* er mangfoldige og forbundne, de tillader temporaliteter at berøre hinanden. Planternes, fuglenes og planeternes temporaliteter er forbundne i repetitive kausale loops med alle mulige andre temporaliteter. Det Antropocæne er udtryk for et *weird loop* mellem geologisk tid og

3 "Weird from the Old Norse *urth*, meaning twisted, *in a loop*. The Norns entwine the web of fate with itself; *Urdr* is one of the Norns. The term *weird* can mean causal: the winding of the spool of fate."

menneskelig historie, på samme måde som et meteornedslag er et *weird loop* mellem himmellegemernes tid og jordklodens tid. *Dark ecology*, som Morton beskriver det, er den foruroligende forbindelse mellem *agrilogistics* og *ecognosis*, begreber der indtager samme plads i menneskets historie som tragedieteoriens *hamartha* og *anagnorisis* (fejlgreb og genkendelse) i det antikke drama: menneskets historie afslører sig som en temporalitet, der forsøger at overskride sine egne begrænsninger ved at koordinere andre temporaliteter, men viser sig pludselig allerede at have sin egen destruktion indbygget i sig. Derfor Mortons dystre association til en mytologisk skæbne (*Urdr*). Men loopet er ikke kun en labyrint uden udgang, det er også en bevægelse, og heri ligger muligheden for – ikke at afværge, men med et andet af Mortons tilbagevendende udtryk – at "kravle ud under" katastrofen (f.eks. Morton, *Humankind* 188).

Secret Hotel iscenesætter *weird loops*. Man kunne sikkert tale om mange, jeg vil fremhæve:

1) Loopet mellem menneskeperspektivet og myreperspektivet: vi er langt hen ad vejen bundet til vores eget perspektiv, og der er grænser for, hvor langt vi kan komme i bestræbelsen på at tilegne os myrens perspektiv. Deltagerne kan ikke sætte sig i myrens sted på samme måde, som man i et rollespil om immigration (f.eks. Røde Kors' *Unge på Flugt*) kan træde ind i rollen som flygtning i en form for simulation, og selv i sådanne dramaturgiers tilfælde kan man diskutere, hvor konsekvent springet er til det andet perspektiv, og i hvor høj grad rollespillet bare gør det muligt at udleve en projektion. Og i vandreforestillingen her er der ikke tale om decideret rollespil, deltagerne bliver bedt om at gøre ting, der ligner myrens adfærd, men de bliver på intet tidspunkt bedt om at spille rollen som myre, lade som om de er en myre, forestille sig at de er en myre, ligesom "pupperne" aldrig bliver kaldt "pupper". Deltagerne bliver ført igennem nogle myreagtige handlinger, og der er oplagte forbindelser mellem, hvad de gør og hvad de hører, men perspektivskiftet bygger ikke på ideen om en transformation ind i rollen som myre. Vandreforestillingen iscenesætter således ikke et spring mellem to distinkte perspektiver, men en glidning, en bevægelse, et spil, ja netop et loop mellem en menneskelig og en myrelig måde at se verden på og tilbage igen. Perspektiver er trods alt ikke linser, der kan tages af og på efter behov.

Vi kan ikke bevæge os uden for vore egne adgangsmodi. Vi er vacuumpakke i dem på en måde, så vi antropomorficerer alt. Det betyder ikke, at der ikke er noget uden for, eller at vi er fangede i antropocentrisme. Der er en stor forskel mellem at sige, at vi antropomorficerer, og at vi er antropocentriske. [...] når jeg antropomorficerer denne klase vindruer, så drue-morficerer vindruerne samtidigt min mund og mine fingre, og får mig til at håndtere dem på netop den måde.⁴ (Morton, *Humankind* 129).

Der er et *weird loop* mellem antropomorficering og myrification i vandreforestillingen, også selvom forestillingen muligvis kunne gøre bevægelsen mellem perspektiverne i loopet større og erkendelsen (ecognosis) mere 'farlig', hvis både de bekræftende og foruroligende elementer blev forstærkede.

2) Der er et *weird loop* mellem logisk-diskursive og æstetiske måder at vide og erfare verden på i forestillingen. En af Secret Hotels varemærker er, at de gerne kobler "hård" videnskab med "bløde" sensoriske teatergreb i deres iscenesættelser. Det er ikke nogen selvfølgelighed. Det fænomenologiske opgør med oplysningstidens og Descartes' krop/ånd-dualisme, som er på spil i mange deltagerinvolverende teateræstetikker, fører nogle gange til en form for antiintellektualisme eller – som i Erika Fischer-Lichtes performativitetsteori – til forestillingen om, at opførelsens feedbackloop mellem deltagere ultimativt kolliderer forskelle, herunder mellem krop og bevidsthed, handling og mening. Secret Hotels æstetik er hverken antiintellektualistisk eller forskelsopløsende, den spiller netop på bevægelsen i loopet som glidningen i et Möbiusbånd. På den måde forbliver æstetikken "weird", måske endda på sine steder – med et andet af Mortons favoritudtryk – *uncanny* (se f.eks. Morton, *Humankind* 136ff), fordi glidningen og dobbeltheden mellem hårde og bløde vidensformer samtidigt kompromitterer og beriger hinanden. Mortons påstand er netop, at der er en forbindelse mellem æstetikken og denne afsløring af "weirdness" – og her er han jo i tråd med romantikkens og den filosofiske æstetiks rationalitetskritik: "I

4 "We are not capable of venturing outside our own access modes. We are shrinkwrapped in them, so that we anthropomorphize everything. But that doesn't mean that there is no outside at all, or that we are caught in anthropocentrism. There is a big difference between saying that we anthropomorphize and that we are anthropocentric. [...] as I anthropomorphize this bunch of grapes, the grapes are grape-morphizing my mouth and my fingers, causing me to handle them just so."

udtrykket 'weird' skimter vi en mørk sti mellem kausalitet og den æstetiske dimension, mellem handling og tilsynskomst, en sti som den dominerende vestlige filosofi har spærret" (Morton, *Dark Ecology* 5).⁵ Vandreforestillingen vil lede os ned ad denne mørke sti.

3) Endelig etablerer forestillingen adskillige *weird loops* mellem del og helhed, f.eks. mellem deltager og gruppe, eller mellem individ og population for at blive i den biologiske terminologi, men det gælder også for samspillet mellem forestillingens elementer i det hele taget, at helheden ikke subsumerer eller transcenderer delene. Delene er – og får lov til at være – mere, end den helhed, de indgår i. Helheden subscenderer⁶ (Morton, *Humankind* 101ff) delene, på samme måde som superorganismen subscenderer den enkelte myre. Botanisk Haves træer er mere end et scenerum for en vandringsforestilling; myreforskeren er mere end en naturformidler; den enkelte deltager er mere end et publikum; myren i reagensglasset er mere end en rekvisit; Maiken Vibes lydoptagelser af myrers bevægelser er mere end en lydkulisser til denne forestilling.

Her udfordres det hermeneutiske værkbegreb på en anden måde, end det beskrives i performativitetsteoriens idé om den performative begivenhed (Fischer-Lichte): værket bliver ganske vist ikke en organisk helhed, hvor hver dels funktion er bestemt af og bestemmende for helheden, men det hele bliver heller ikke suget ind i begivenhedens malstrøm, som hvirvler alting sammen i et flygtigt øjeblik af intenst gensidigt nærvær. Snarere får tingene lov til at være med, men vedblive at være de ting, de er, i deres principielle udtømmelighed, og vandreforestillingen etablerer stier imellem disse tings små, udtømmelige og ufuldstændige verdner (Morton, *Humankind* 90ff). I denne type loop mellem del og helheder, er helheder billige (*cheap*), fordi delene hver især er mere end helheden, mens helheden stadig er noget, netop muligheden for at helheder, verdner, kan overlappes,

5 "In the term weird there flickers a dark pathway between causality and the aesthetic dimension, between doing and appearing, a pathway that dominant Western philosophy has blocked."

6 Begrebet subscendens – helheden er mindre end summen af delene – er et filosofisk-teknisk begreb, som modsvarer emergens – helheden er mere end summen af delene. Morton udfolder begrebet i *Humankind*, og der er tale om en selvstændig videreudvikling af Graham Harmans objektorienterede ontologi, OOO.

udveksle, deles. Forestillingens holisme kommer ikke til udtryk som ideen om én fælles verden, som vi alle skal erkende, så vi kan finde vores rigtige plads, myrer ved siden af mennesker, men som ideen om muligheden for at dele verdner, og i første omgang at opdage – gerne, tror jeg, med en vis ydmyghed – at mennesket tager del i andre verdner end sin egen.

ÆSTETIK OG DIDAKTIK

Forestillingens ideologi er på den måde i samklang med Timothy Mortons tænkning i sit forsøg på at muliggøre en form for *ecognosis* og solidaritet med ikke-mennesker. Det er ikke så nemt, som det måske lyder. Der er nogle spændinger i dramaturgien, der skal afbalanceres, for at forestillingens "loops" ikke kollapser i kedsommelig moralprædiken, sentimental antropomorficering af myren eller et tamt mindfulness/edutainment-produkt.

Til en af prøvevisningerne kritiserede en tilskuer netop forestillingen for at være "preachy" og at "disneyficere" myren (jf. undertegnede egne feltnoter), og tilskueren ramte nogle af de udfordringer, som produktionsholdet var meget opmærksomme på. Ved et af de første møder viste Christine Fentz den korte dokumentarfilm *Myrer* (2017) af Poul Nesgaard, ligeledes baseret på Hans Joachim Offenbergs formidlingsarbejde. Nesgaard har valgt en langt mere direkte sammenligning mellem myresamfund og menneskesamfund som vinkel på filmen og brugt myrernes "kommunistisk" organiserede samfundsorden og evolutionære succes til at stille spørgsmålet, om mennesket kan lære noget af myren. I Nesgaards vinkel bliver det illustreret, hvordan myrerne i virkeligheden er "lidt ligesom mennesker": Også de lever i små civilisationer, byer med et uoverskueligt mylder af liv, arbejdsdeling, hierarkiske strukturer, økonomi, udvikling, krig og katastrofer. Selvom filmen tjente som inspiration var holdet enige om, at denne vinkel var for skarp, i forhold til det de ønskede at afprøve med projektet. Ifølge Fentz handlede dette projekt netop om en måde at tematisere myrerne på som "en anden entitet end mennesket", en livsform i sin egen ret, uden at bruge myrerne til (blot) at sige noget om mennesket (interview d. 29. juni 2018).

Tilskuerens kritik ramte på den måde en af forestillingens kerneudfordringer, også selvom der allerede var gjort en indsats for at redigere

mere eksplicit politiserende tekst ud af manuskriptet og nuancere billedet af myren ved f.eks. at beskrive de mere krigeriske sider af myresamfundet. Paradoksalt nok er den sekvens, hvor vandreforestillingen tematiserer argentnamyrens krigeriske udbredelse, det sted i forestillingen, hvor sammenstillingen med mennesket ligner vinklen fra Nesgaards film mest; Offenbergs peger f.eks. på myrens samarbejdsevner som "nøglen til succes" (Secret Hotel 10). Men antropomorficeringen er samtidig et effektivt formidlingsgreb og måske, som det også fremgår hos Morton, uomgængelig. Derfor er Roepstorffs dekonstruktion af forskellen mellem natur og kultur og hans problematisering af mennesket som et stabilt sammenligningspunkt et vigtigt element i at holde loopet i bevægelse og undgå, at antropomorficeringen fører til antropocentrisme.

Roepstorffs bidrag udgør i det hele taget et medierende og komplicerende element i det samspil mellem vidensformer, som Secret Hotel også iscenesætter i forestillingen. Fentz beskriver, at en af hendes undersøgelsesspørgsmål for projektet set som en art kunstnerisk forskning var, at lave et værk, der kunne sætte kroppe og sanser i spil, samtidig med at deltagerne konfronteres med ekspertviden, herunder "hård" videnskabelig viden (interview d. 29. juni 2018). Her var Roepstorff en vigtig mediator, ikke alene som en forskningsprofil med et ben i både humaniora og naturvidenskab, men også fordi hans filosofiske perspektiver kunne fungere som en omvej for tanken, der forhindrede, at den mere intuitive, kropslige viden, som kunstnerne sætter i scene, blev reduceret til en simpel illustration af myreforskerens faktuelle videnskabelige viden. Som element i dramaturgien bidrog det antropologiske perspektiv til, at bevægelsen mellem vidensformerne ikke nøjedes med blot at etablere ligheder, og til at bevægelsen i perspektivet både førte fra mennesket til myren og tilbage igen. Roepstorffs bidrag tilførte forestillingen en form for *Verfremdung*, som kunne bøje perspektiverne mod sig selv eller tilføre dem noget tredje, så den æstetiske dynamik fik karakter af montage, der ikke bestemte eller lukkede betydningsrummet for tidligt, og modvirkede at didaktikken forfladigede æstetikken eller omvendt.

Som mange andre deltagerinvolverende teaterformer, kan vandreforestillingen ses i forlængelse af en avantgardetradition, der vil frigøre deltageren – her ikke blot publikum, men også myren; udfordre kunstnin-

stitutionen – ved f.eks. at lave teater i Botanisk Have i samarbejde med Folkeuniversitetet – og overskride grænsen mellem liv og kunst: Kunsten ud i livet og livet ind i kunsten (jf. f.eks. Bürger). Her er ideen om, hvad livet er, hvad der gør sig gældende som liv, udvidet til at gælde andre livsformer end mennesket, ligesom tidligere avantgardebevægelser udvidede det til at gælde andre livsformer end det veluddannede borgerskab. Secret Hotel skiller sig stadig ud i et dansk teaterlandskab, også fra beslægtede teatre som f.eks. Cantabile 2, Carte Blanche og Wunderland, der ligeledes arbejder med sensoriske og participatoriske greb, ved så stærkt at tematisere det, der ligger uden for mennesket, og ved at iscenesætte forskning og teoretiske diskurser. Samtidig er de en del af et internationalt kunst- og performancelandskab, hvor mange andre arbejder med at iscenesætte antropocæne heterotopier, hvor forskellige arter og livsformer deler rum, kommer til syne og udveksler perspektiver uden at blive reduceret gennem en antropocentrisk form for holisme. Som eksempel kan nævnes nært beslægtede Other Spaces (Finland), der har lavet forestillinger, hvor publikum inviteres til at opleve verden som rensdyr eller ulve. Kunstnere, der arbejder med antropocæne problemstillinger, er også stærkt repræsenteret på årets Venedig Biennale (2019), f.eks. i den Nordiske, Japanske og Litauiske pavillon – hvor det litauiske værk *Sun & Sea (Marina)* af Neon Realism vandt årets Golden Lion.

ANTROPOCÆN POETIK

Vandringsforelæsning om Myrer er et bud på en antropocæn poetik, et værdistyret hierarki, der programmerer den kunstneriske praksis på en bestemt måde (se hertil Szatkowski 91) og konfigurerer spillereglerne for, hvad der kan udgøre god kunst og hvordan i "the New Climatic Regime" (Latour). Det er en poetik, hvis værdier er velartikulerede i forskellige teoretiske og videnskabelige diskurser, f.eks. Morton og Latour som vi har set, og hvis værdimæssige omdrejningspunkt er opgøret med antropocentrismen.

Der er allerede i Mortons *Ecology without Nature* (2007) ansatser til formuleringen af en slags antropocæn poetik. Her fylder begrebet om det antropocæne mindre, men han arbejder med "environmental aesthetics" og "ambient poetics" og udvikler et relativt formalistisk begrebsapparat til at

beskrive, hvordan bl.a. den romantiske poesi, men også kunstfænomener i det 20. århundrede, gennem det, han kalder *ecomimesis*, både indfatter, "naturaliserer" og fremhæver bestemte forestillinger om natur, samtidig med at værkerne, i den måde deres referentialitet former sig på, krænger sig udad mod kunstens yderside eller omverden (*environment*). I det første kapitel (se især s. 32ff) beskriver han nogle formale elementer i en ambient poetik, som også kunne bruges til at uddybe træk ved forestillingen her: kunstens *rendering* af virkeligheden, det *mediale* forstået som fremhævelsen af selve kontaktpunktet mellem kunsten og modtageren, det *timbrale* som lydets materialitet og fysikalitet, det *Aeoliske* som fornemmelsen af at processen opererer uden en privilegeret kilde (forfatter), *tone* som skabelsen af en særlig atmosfære, og *re-mark* som kunstens dobbeltartikulation, der markerer spillet mellem formernes subjektive og objektive korrelater og mellem værkets inderside og yderside.

Jeg har dog været mere optaget af de filosofiske begreber i Mortons senere tænkning. De gør det muligt at identificere nogle elementer i en antropocæn poetik, som komplicerer arven fra romantikken og den filosofiske æstetiks ide om kunsten som andethedserfaring, mere end det sker i Mortons tidlige arbejde, hvor Frankfurterskolen synes at være den afgørende horisont for hans æstetikbegreb. F.eks. skriver han i introduktionen til *Ecology without Nature*:

For at udøve økokritik må vi tage den æstetiske dimension i betragtning, for det æstetiske er blevet fremstillet som et begrebsløst rige, et sted hvor vores ideer om tingene falder bort. For Adorno: 'Det farvespil, der udstråler fra kunstværker, som i dag modsætter sig enhver bekræftelse, er tilsynecomsten af det positivt uudsigelige, fremkomsten af det ikke-eksisterende som om det eksisterer'. Kunst giver det begrebsløse en illusorisk fremtrædelse som form (Morton, *Ecology without Nature* 24).⁷

7 "To do ecocritique, we must consider the aesthetic dimension, for the aesthetic has been posited as a nonconceptual realm, a place where our ideas about things drop away. For Adorno, 'The iridescence that emanates from artworks, which today taboo all affirmation, is the appearance of the affirmative ineffable, the emergence of the nonexisting as if it did exist'. Art gives what is nonconceptual an illusive appearance of form."

Denne tilsynekomst af det udsigelige er jo et velkendt tema for romantisk og højmodernistisk kunst, men jeg vil hævde, at et væsentligt træk ved den poetik, vi har med at gøre i analysen her, som netop træder frem på baggrund af Mortons tænkning, er at kunsten også giver form til det, der faktisk kan beskrives og begrebsliggøres, men vanskeligt sanses. Den antropocæne poetiks hovedudfordring er måske netop det omvendte af meget højmodernistisk kunst, der ville give form til det udsigelige. At begrebsliggøre og at begribe er ikke det samme, og spørgsmålet her er snarere, hvordan det bliver muligt at fatte og opfatte det, der kan siges, men ikke sanses: Myren som andet end et kryb i periferien af det menneskelige synsfelt. Det antropocæne eller klimaet som andet end abstrakte henvisninger til sammenhænge, der er så komplekse, at de vanskeligt kan begribes.

Vi kan opfatte dette som en form for tematisk-poietisk komponent i en antropocæn poetik. Dertil kommer, hvad vi kan kalde en relationsæstetisk komponent, som handler om den måde, hvorpå værket skaber relation til sit publikum. Her er det karakteristiske, at deltagerens erfaringsproces iscenesættes som en del af værket: Det er netop loopet mellem deltagerens *ecognosis* og den viden, der er hypotaseret i værket, der udgør værkets primære materiale. *Ecognosis* sker altså ikke bare på ydersiden af værket som en fri kontemplation, en andethedserfaring; det er denne kropsliggjorte og interagerende erfaringsproces, der er selve værket. I forlængelse af det kan vi tale om en værkæstetisk komponent, som handler om den måde, hvorpå værkets enkelte dele spiller sammen i værket som helhed. Her er det princippet om værkets subscendens, altså at den enkelte del ikke reduceres til en funktion i værket, men indgår som en uudtømmelig enhed i sin egen ret, der udgør princippet for, hvordan værket skaber sammenhæng. Uudtømmeligheden betyder her, at delene hverken reduceres til funktion i en overgribende helhed eller fremtræder i deres fulde selvvidentiske nærvær, men altid er mere end det, de er i deres sammenhæng, og at værkets realitet netop er sammenhængen mellem delene og ikke totaliteten af dem.

Der er ikke tilstrækkeligt grundlag til at opstille en generel teori om antropocæn poetik her, men disse træk kunne være elementer i en sådan, og i forhold til det overordnede spørgsmål om, hvordan kunst kan være kunst i klimakrisens tidsalder, så vil det være mit bud på, hvad en forestilling som *Vandingsforelæsning om Myrer* som antropocæn poetik tilbyder.

THOMAS ROSENDAL NIELSEN, lektor ved Afdeling for Dramaturgi og Musikvidenskab, Aarhus Universitet. Ph.d. med afhandlingen *Interaktive dramaturgier i et systemteoretisk perspektiv* (2011) og har siden primært forsket i deltagerinvolverende teaterformer og poetikker, f.eks. "Spatial Poetics and the Politics of Imagination" (*TDR*, 61:1, 2017) og "Precarious Fiction and Precarious Spectatorship" (*A cultural history of the avant-garde in the nordic countries*, bind 4, under udgivelse).

HUMANKIND FROM THE PERSPECTIVE OF ANTS

Secret Hotel and the Poetics of the Anthropocene

How is it possible to establish a "vantage point from the earth's surface" (Latour) through participatory performance art? In the "walking lecture" *Vandreforelæsning om myrer* (2017) the Danish performance theatre *Secret Hotel* combined immersive theatre strategies with scientific lectures in a performance that challenged anthropocentric perspectives by inviting the audience to imagine and explore the perspectives of the ant. This essay discusses this work in dialogue with the eco-critical thinking of Timothy Morton and outlines how this work contributes to a poetic of the Anthropocene. The analysis observes how the performance establishes "weird loops" (Morton) and how these weird loops enable what Morton has called "ecognosis": an ecological awareness that transcends the human perspective and lets us become accustomed to the strange other beings with whom we coexist. The analysis identifies three contributions to a poetic of the Anthropocene that aims to challenge anthropocentrism: 1) Giving form to that which can be described, but not easily sensed. 2) Making the spectator's loop of knowledge (ecognosis) an intrinsic part of the work of art. 3) Establishing coherence in the work of art through the principle of subscendence: the whole is less than the unity of its parts.

KEYWORDS

EN: Secret Hotel, walking lecture, Timothy Morton, The Anthropocene, weird loop, ecognosis, participatory performance, Anthropocene poetics, reflexive modernity
DA: Secret Hotel, vandreforelæsning om myrer, Timothy Morton, antropocæn, weird loop, ecognosis, deltagerbaseret performance, antropocæn poetik, refleksiv modernitet

LITTERATUR

- Beck, Ulrich, Anthony Giddens og Scott Lash. *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. Cambridge: Polity Press, 1994.
- Buck, Holly Jean. "On the Possibilities of a Charming Anthropocene". *Annals of the Association of American Geographers*, 105:2 (2015): 369-377. DOI:10.1080/00045608.2014.973005
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Chakrabarty, Dipesh. "The human significance of the Anthropocene". *Reset Modernity!* Red. Bruno Latour og Christophe Leclercq. Karlsruhe: ZKM og Cambridge, MA; London: MIT Press, 2016: 189-199.
- Fentz, Christine. Interview. 29. juni 2018, upubliceret.
- Fentz, Christine. "Between ants, humans, disciplinaries and world views". *Peripeti*, under udgivelse.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Harman, Graham. *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. London: Penguin Random House, 2018.
- Horkheimer, Max og Theodor W. Adorno. *Oplysningens dialektik – filosofiske fragmenter*. På dansk ved Per Øhrgaard. København: Samlerens Bogklub, 1994.
- Latour, Bruno. *Vi har aldrig været moderne – et essay om symmetrisk antropologi*. København: Hans Reitzels Forlag, 2006.
- Latour, Bruno. *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*. Cambridge, UK; Medford, MA: Polity Press, 2018.
- Mitman, Gregg, Marco Amiero & Robert Emmett. *Future Remains: A Cabinet of Curiosities for the Anthropocene*. Chicago og London: University of Chicago Press, 2018.
- Morton, Timothy. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2007.
- Morton, Timothy. *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press, 2016.
- Morton, Timothy. *Humankind: Solidarity with Nonhuman People*. London: Verso, 2017.
- Nietzsche, Friedrich. *Moralens oprindelse – en bog for alle og ingen*. På dansk ved Niels Henningsen. København: Samlerens bogklub, 1999.
- Seel, Martin. "Iscenesættelse som tilsynebringelse". *Peripeti* 9 (2008): 7-18.
- Szatkowski, Janek. *A Theory of Dramaturgy*. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge, 2019.
- Secret Hotel, 2018. *Vandreforelæsning om myrer*. Version 20, 25.05.2018. Manuskript. Upubliceret.