



# Essays

## Refleksioner over forholdet mellem proces og værk

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

Foto: Rasmus Raaby Foto

# Refleksioner over forholdet mellem proces og værk

## *Revolution - et gør-det-selv oprør!*

Af Rasmus Malling Lykke Skov

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

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

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

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

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

### Idéen

Sommeren 2014:

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

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

### Processens anatomi

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

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

fascination og forundring. Afsky og tiltrækning, etc.

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

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

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

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

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

## Formulering

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Research

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

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

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

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

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

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

## Prøver

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

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

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

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

I vores processer arbejder vi med en

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

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

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

## Afsluttende komposition

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Opsamling: Hvad sker der her?

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

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

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

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

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

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

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

- uden at føle sig dum, uden at føle sig udenfor.

### Litteratur

Anette Asp Christensen: "Værk som nomadisk praksis" (s. 100-110) - i *Peripeti* nr. 22, 2015.

Heidegger, Martin: *Kunstværkets Oprindelse* (s. 28-48), Gyldendal, 2003.

Kjølner, Torunn: "Devising og konceptuel devising" i Kobbemagel, Lene (Red.): *Skuespilleren på Arbejde* (s. 352-373), Frydenlund Academic, 2009.

Strøbech, Ralf Richardt: Interview om performanceuddannelser (s. 18-25) i *Peripeti* nr. 23, 2015.

Wrede, Vibeke: Upubliceret foredrag ved den Scenekunstneriske Moduluddannelse, Odsherred Teaterskole, 2013.

---

### Rasmus Malling Lykke Skov

Performer, dramaturg og iscenesætter; cand.mag. i Dramaturgi, uddannet Auteur fra Den Danske Scenekunstskoles moduluddannelse ved Odsherred teaterskole og kunstnerisk co-leder i Teater Fluks.

---