

Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier

19 - 2013

Kunstnerisk udvikling/forskning

Peripeti

© Peripeti og forfatterne

Temareaktion

Falk Heinrich, Janicke Branth, Louise Ejgod Hansen, Mads Thygesen, Rasmus Malling Skov Jeppesen, Thomas Rosendal Nielsen og Erik Exe Christoffersen.

Redaktion

Janicke Branth, Erik Exe Christoffersen (ansv.), Michael Eigtved, Solveig Gade, Louise Ejgod Hansen, Falk Heinrich, Birgitte Hesselaa, Kjersti Hustvedt, Thomas D. Kragebæk, Jens Christian Lauenstein Led, Thomas Rosendal Nielsen, Laura Luise Schultz, Kenn Lund Nielsen, Elin Andersen, Rasmus Malling Skov og Mads Thygesen.

Layout: Kenn Lund Nielsen

Omslagsfoto: *Processen* med Jens Jacob Tychsen i hovedrollen. Republique. Foto Morten Abrahamsen

Tryk: Werks Offset

Oplag: 500

ISSN: 1604-0325

Peripeti udgives af Afdeling for Dramaturgi (Aarhus Universitet) i samarbejde med Teatervidenskab (Københavns Universitet) og Dramatikeruddannelsen (Aarhus Teater). Tidsskriftet udgives med støtte fra Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation. Alle temaartikler er fagfællevaluerede.

Redaktionsadresse

Peripeti

Afdeling for Dramaturgi

Institut for Æstetisk og Kommunikation,

Aarhus Universitet,

Langelandsgade 139,

DK – 8000 Århus C.

E-mail: aekexe@hum.au.dk

www.peripeti.dk

Bestilling og abonnement

peripeti@hum.au.dk

Abonnement (to numre): 150 kr.

Løssalg 100 kr.

Internet: <http://www.peripeti.dk/bestilling/>

Peripeti udkommer to gange om året.

Indhold

Redaktionelt forord 4

Artikler

Den konstnärliga kunskapen, kroppen och situationen 10
Af Erik Rynell

What is at stake in 'the Practice as Research initiative'? 20
Af Robin Nelson

Veje og vildveje 34
Om idealer i kunstnerisk forskning
Af Carsten Friberg og Christine Fentz

Om integrationen af kunstneriske og videnskabelige metoder 49
Af Falk Heinrich

Læring i kreative organisationer 65
Af Ida Danneskiold-Samsøe

Essays

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed i et uddannelsesperspektiv 76
Af Sverre Rødahl, Inger Eilersen og Mette Sandager

Hvorfor skal 'kunstnerisk forskning' hedde 'kunstnerisk udviklingsvirksomhed'? 90
Af Jørn Langsted

Dance, context, choreography 98
Af Cecilie Ullerup Schmidt

Inventions and institutions 105
Af Esa Kirkkopelto

Om artistnummerets dramaturgi og æstetik 112
Af Arne Katholm

Moving Spaces – going places 118
Om at iscenesætte det offentlige rum og koreograferne uden kroppe
Af Isabelle Reynaud, Kasper Daugaard og Barbara Simonsen

Teater og videnskab 124
Af Eugenio Barba

Gefangen in der Realität? 127
Uforudsigelighed som iscenesættelsesstrategi
Af Morten K. Roesen

Værket

Nærhed, medialitet og procesrefleksion Manifest 2083 136
Af Erik Exe Christoffersen

Anmeldelser

Skakten (Aarhus Teater/ Café teatret) 148

Røverne (Aalborg Teater) 152

Processen (Republique) 155

Bygning 4-7-12 (Svalegangen) 158

Den der hviker lyver (Hotel Pro Forma) 162

English Summaries 166

Redaktionelt forord

Af Thomas Rosendal Nielsen og Erik Exe Christoffersen

Dette nummer af Peripeti sætter fokus på et problemfyldt krydsfelt mellem kunst, videnskab og uddannelse, der er særligt aktuelt netop nu, fordi de kulturministerielle teateruddannelser er i gang med en reform, der bl.a. skal sikre uddannelsernes vidensgrundlag på en ny måde, som i højere grad gør dem kompatible med internationale og akademiske uddannelser. Nøgleordet for denne forankring af de kunstneriske uddannelsers vidensgrundlag er i kulturministerielt regi blevet defineret som *kunstnerisk udviklingsvirksomhed* (se særligt Kulturministeriet 2012, hertil bl.a. Jørn Langsteds analyse i dette nummer). Kulturministeriets begreb læner sig op af begrebet *kunstnerisk forskning/artistic research*, som efterhånden er nogenlunde veletableret internationalt, uden at det fuldstændigt konvergerer med det.

På samme tid er der en tendens til, at universitetsafdelinger med tilknytning til kunstfeltet udvikler praksisforankringen i deres uddannelses- og forskningsaktiviteter under overskrifter som *art-based research*, *practice-led research* eller *practice as research* – overskrifter, der ikke nødvendigvis dækker over helt nye koblinger til kunstfeltet, men som rammesætter nye måder at reflektere, legitimere og evt. finansiere og udvikle koblingerne på (se fx vores særnummer om dette, *Kunst, kreativitet og viden*, Peripeti, særnummer. -2012, foruden den efterhånden omfattende litteratur på området, der refereres til i nærværende artikler).

I det følgende vil vi prøve at trække nogle af de gennemgående temaer og problemstillinger i nummeret frem. Det kan anbefales eventuelt at skimme oversigten over bidragene (nedenfor) først.

Krydsfeltet mellem kunstnerisk og akademisk praksis er først og fremmest fyldt med muligheder: For udvikling og forbedring af akademiske, kunstneriske og tværgående uddannelsesmiljøer; for udviklingen af forskningsmetoder, der overskrider institutionaliserede epistemologiske grænser; for den enkelte kunstners, forskers, studerendes og undervisers mulighed for at bevæge sig mellem forskellige områder. Denne oplevelse af situationen som et mulighedsrum bør fremhæves som en fællesnævner for dette nummers artikler, selvom de – eller måske netop fordi de – fra flere forskellige vinkler behandler krydsfeltet som et problemfelt.

Først og fremmest er der nemlig *terminologiproblemet*, hvilket allerede den ubeslutsomme titel på indeværende nummer er et eksempel på. Det er ganske komplekst, fordi det ikke blot handler om, 'hvad barnet skal hedde', men også om, hvorvidt det overhovedet er det samme 'barn', der tales om, når man refererer til ... det man nu refererer til. *Kunstnerisk udvikling* er det begreb, der ligger længst fra det akademiske, og som betegner allerede veletablerede praksisser, hvor teatre, teatergrupper, netværk, uddannelsesinstitutioner, individuelle kunstnere eller undervisere gennemgår mere eller mindre systematiserede læringsprocesser. *Kunstnerisk forskning* signalerer derimod en større (hvis ikke ligefrem primær) tilknytning til det akademiske felt; det er – særligt i en dansk kontekst – det nye domæne, som stadig fordrer en række kampe om anerkendelse, grænser og normer. Kulturministeriets udvalg har – måske pragmatisk motiveret af behovet for en definition, der vil være håndterbar i forbindelse med akkrediteringen af uddannelserne (jf. Rødahl m.fl.s bidrag) – forsøgt at løse/undgå/udskyde problematikken (afhængigt af perspektiv) ved at vælge en position midt mellem de to begreber, altså *kunstnerisk udviklingsvirksomhed*, som indebærer lidt mere akademisk 'rigiditet' end blot udvikling og lidt mindre end forskning. Spørgsmålet om terminologi er centralt for Jørn Langsteds, for Carsten Fribergs og Christine Fenz' og for Sverre Rødahls bidrag til dette nummer, ligesom også Falk Heinrich bidrager med et perspektiv på netop denne diskussion.

Når netop terminologien giver anledning til ret bastante positioneringer, er det måske først og fremmest udtryk for et *demarkationsproblem*, som faktisk ikke bliver nemmere af, at det drejer sig om et felt, der skal skabes forbindelse mellem andre områder – primært mellem kunst, uddannelse og videnskab. Altså grundlæggende spørgsmålet: hvad er *kunstnerisk udvikling(svirkosomhed)/forskning*, og hvad er ikke? Demarkationen må foretages indefra feltet selv for at have nogen effekt, og her er der mindst to spørgsmål, der kan give anledning til forskellige positioneringer: For det første, spørgsmålet om, hvorvidt man skal foretrække meget skarpe og klare grænser mellem forskellige områder, eller om man foretrækker et samlet og løst afgrænset felt, som ikke er alt for bundet til etablerede normer og definitioner. For det andet spørgsmålet om, hvor man tænker forbindelsen mellem felterne fra; om det nye felt fx skal tænkes ud fra uddannelsessystemets, kunstens eller videnskabens præmisser?

Groft generaliseret kan man iagttage tendenser til, at et uddannelsesadministrativt udgangspunkt peger mod klart afgrænsede, sammenlignelige og koordinerede felter, hvis dynamik ligger i et overskueligt strategisk handlerum. Klare uddannelsesmål og kompatibilitet kræver en vis grad af standardisering og rigiditet. Det kunstneriske udgangspunkt peger i højere grad mod et bredt og inkluderende felt, hvis dynamik ligger i dets åbenhed. Der er sagt på en anden måde familieligheder mellem kunstnerisk forskning og avantgardens insisteren på nedbrydelse og overskridelse af grænser. Det videnskabelige udgangspunkt peger til gengæld mod et differentieret felt, hvor dynamikken ligger i interaktionen mellem forskellige, løst afgrænsede praksisser. Den akademiske rigiditet ligger ikke i standardiseringer, men i fordringer om produktiv selvkritisk refleksion i springene mellem teori og praksis. Reelt fremtræder disse positioner selvfølgelig i forskellige kombinationer.

Hertil kommer at *Kunstnerisk udviklingsvirkosomhed* for nogle er set som kunstnerens egen selvrefleksion i forhold til processen og værket, som man kender den fra teaterlaboratorietraditionen (fra Stanislavskij til Grotowski og Odin Teatret), mens det for andre betragtes som et bredere procesanalytisk felt, der kan bedrives af fx akademiske dramaturger. Omvendt findes der akademisk forskning som bedrives af forskere som også er kunstnere. Spørgsmålet om "Hvem der laver hvad" er også et spørgsmål om traditioner: adskillelser mellem akademiske og kunstneriske uddannelser og adskillelse mellem kunstnere og teoretikere i den skabende proces. Ikke mindst kan man tale om en dramaturgisk rolle-problematik. Er dramaturgen med på kunstner- eller forskersiden? Eller springende mellem begge sidder?

Positionerne kunne sikkert fungere fredfyldt ved siden af hinanden, hvis ikke de samtidig var forbundet med en kamp om status og anerkendelse, med et *legitimeringsproblem*, som til tider får diskussionen til at forme sig som en underlig vekslen mellem parringsdans og territorie-afpisning. Problemet er generelt og basalt motiveret af, at de forskellige aktiviteter konkurrerer om at påvirke finansieringsgrundlaget og "infrastrukturen" i feltet. Situationen er særligt vanskelig i Danmark, hvor de kunstneriske og akademiske uddannelser tilmed hører under forskellige ministerier. Terminologien og demarkationen er således ikke bare et teoretisk problem, men er afgørende for, hvilke definitioner og kriterier, der skal ligge til grund for tildelingen af projektmidler, udgøre betingelserne for at institutionalisere visse aktiviteter og sætte spillereglerne for den kompatibilitet og mobilitet, som alle – på visse betingelser – synes at være interesserede i. Der gøres tilnærmelser, der tages kloge forbehold, polemikken er for det meste høflig, men man skal ikke kigge længe for at få øje på, at nogle argumenter som tager sig offensive og inkluderende ud, faktisk gør det modsatte, og omvendt: at der sparkes åbne døre ind fra flere sider. Grundantagelsen er vel – og den er ikke helt urimelig – at akademisk forskning i kraft af sin tradition og sin institutionalisering har højere status end kunstnerisk udvikling/forskning, og at den kunstneriske forskning enten må anerkendes som en ligeværdig form for forskning med sin egen metodologi, men på de samme epistemologiske

præmisser (det vil nok være Robin Nelsons samt Fribergs og Fenz' position), eller at den må anerkendes som et ligeværdigt vidensgrundlag på linje med akademisk forskning – men på sine egne (kunstens) epistemologiske præmisser (det vil være Rødahls position). At ligeværdigheden bør efterstræbes synes der ikke at være principiel uenighed om i nærværende sammenhæng, spørgsmålet handler om de epistemologiske og metodiske præmisser.

Epistemologi-problemet diskuteres især af Robin Nelson og Erik Rynell. Centralt for diskussionen er skillet mellem den kropsliggjorte, situerede, ofte såkaldt "tavs" viden, som kunstneriske processer viderefører og fornyer, og den abstrakte, logisk-diskursive viden som traditionelt er medium for den akademiske forskning. Kunsten og filosofien har – i særdeleshed i det 20. århundrede, men lad os sige siden romantikken – udfordret videnskabens privilegium som den autoritative nøgle til at forstå verden, og problemet er i den forstand ikke nyt. Det særlige ved problemstillingen i den aktuelle kontekst er måske snarere, at kunstens og videnskabens institutioner nu faktisk nærmer sig hinanden, men på en måde, der ikke nødvendigvis mødes på midten. En akademisk praksis, der gør sig sensibel overfor ikke-diskursiv viden, og en kunstnerisk praksis, der stiller krav til diskursiv dokumentation og refleksion er ikke nødvendigvis det samme. Burde den være det, er jo så spørgsmålet? Er der tale om forskellige vidensformer, der kan befrugte hinanden – og som måske til tider har brug for at være i fred for hinanden? Eller er institutionaliseringen af adskillelsen mellem vidensformer en utidssvarende klassisk-moderne konstruktion, der privilegerer puristiske vidensmonopoler i isolerede lejre i stedet for de hybrider, der sætter erkendelsens bevægelse i gang?

Om man hælder til den ene eller den anden side i disse teoretiske diskussioner, så er det mere påtrængende spørgsmål (som måske over tid kan få nogle af de andre problemer til at løse sig selv) *metode-problemet*. Altså: "How to do it?" Forsknings- og udviklingsprojekter må rammesættes, dokumenteres og reflekteres. Spørgsmålet er for det første, hvilke konkrete praksisser, der kan indgå og hvordan; for det andet, hvordan praksisformerne i de forskellige projekter refleksivt og normativt omsættes til metoder, med henblik på at kvalificere erkendelserne og gøre dem tilgængelige for et offentligt fagfællesskab på den bedste (eller i det mindste tilstrækkelige) måde. Robin Nelson præsenterer et bud på en metodisk ramme i sin artikel, og en række andre metoder diskuteres og eksemplificeres af Barbara Simonsen m.fl., Sverre Rødahl m.fl., Ida Danneskiold-Samsøe, Cecilie Ullerups Schmidt, Erik Rynell, Falk Heinrich og Carsten Friberg og Christine Fenz – inkluderende alt fra performative interventioner i offentlige rum, evalueringspraksisser på institutionsteatre, rammer for udvikling af kunstnere på teateruddannelser til eksperimenter i teaterlaboratorier.

Den normative side af metodeproblemet fører os til den sidste vigtige problemstilling, vi vil trække frem i dette forord, nemlig *kvalitetsproblemet*; man kunne også kalde det for bedømmelsesproblemet. Som det sikkert fremgår, så er der tale om praksisformer, der – selv hvis man accepterer en forholdsvis snæver demarkation af feltet – insisterer på heterogenitet, på en relativ metodefrihed, på værdien af ikke-diskursive vidensformer, på muligheden for unikke processer og produkter. Måske er det ligefrem en bærende værdi for kunstnerisk udvikling/forskning, at det er en praksisform, der strider imod institutionalisering (se især Esa Kirkkopeltos bidrag). Hvis en sådan praksisform skal gøres til vidensgrundlag i et uddannelsessystem, der insisterer på standardisering, gennemsigtighed og output-kontrol (i konteksten af Bologna-processen og New Public Management-tænkning), så kræver det nok en temmelig pragmatisk indstilling til disse modsatrettede idealer. Hvordan skal bedømmelsen vægte forholdet mellem det kunstneriske produkt, refleksionen over og dokumentationen af det? I hvor høj grad skal kunstneriske kriterier (altså smagsdomme) spille med i bedømmelsen, og hvordan balanceres de med de akademiske kriterier? Hvad er forskellen mellem kunstnerisk udvikling/forskning på bachelor-, kandidat- og ph.d.-niveau? Hvordan gennemføres

fagfællebedømmelser og eksaminationer? Og hvem er overhovedet kvalificerede til at bedømme? Det er formentlig spørgsmål, som må besvares igennem praksis, men de kommer givetvis til at kræve nogle forhandlinger, og de er i høj grad betingede af de problemstillinger, vi har trukket frem ovenfor.

Når vi her gør så meget ud af at fremhæve problemerne frem for mulighederne, skal det ikke forstås som et udtryk for pessimisme. For det første er det formentlig ikke mere selvaffirmation, men mere selvkritisk refleksion, der skal til, for at løse legitimeringsproblemet (se igen Kirkkopelto). For det andet, så er bidragene til dette nummer ikke kun polemiske; der fremsættes faktisk en del både praktiske og teoretiske bud på, hvordan de ovenfor skitserede spørgsmål kan besvares. Opsummerende altså: Hvad skal 'det' hedde? Hvor går grænserne? Er der forskel på kunstneriske og akademiske former for viden? Hvordan rammesætter, dokumenterer og reflekterer man overhovedet over kunstnerisk udvikling/forskning? Og hvordan sammenligner og bedømmer man kvaliteten mellem de forskellige praksisformer? Vi håber, at dette nummer af *Peripeti*, ved at danne ramme om både kritiske diskussioner af og praktiske eksempler på kunstnerisk udviklingsvirksomhed/forskning, faktisk kan være med til at hjælpe feltet et lille skridt videre.

Bidrag:

I den fagfællebedømte afdeling indleder Robin Nelson med at præsentere en velafprøvet metodisk ramme for at udøve "practice as research", som på den ene side er fleksibel, men på den anden side leverer nogle kriterier for "articulating and evidencing your research inquiry", som kan understøtte den akademiske anerkendelse af det kunstneriske forskningsarbejde.

Erik Rynell diskuterer i den efterfølgende artikel indsigter fra kognitionsforskning i relation til kunstnerisk viden i skuespilkunst. Han påpeger ligheder mellem begreberne "situeret" og "kropsliggjort" kognition på den ene side og grundlæggende elementer i skuespillerens arbejde på den anden, med afsæt i bl.a. Stanislavskijs laboratoriearbejde.

Carsten Friberg og Christine Fenz præsenterer dernæst deres syn på kunstnerisk forskning både principielt og gennem et værk, som på én gang er kunstnerisk arbejde og et forskningsarbejde. De fremhæver betegnelsen kunstnerisk forskning i modsætning til betegnelsen kunstnerisk udviklingsvirksomhed, som de finder strategisk problematisk i forhold til at positionere feltet i internationale kontekster så vel som i en national.

Falk Heinrich reflekterer over integrationen mellem akademisk-videnskabelige og kunstneriske strategier for *art-and-technology*-projekter, der vedrører brugerinddragelse i bestemte sociale domæner. Han foreslår Niklas Luhmanns distinktion mellem medium (løst koblede elementer) og form (fast koblede elementer) som teoretisk og heuristisk redskab til at skabe produktive interferenser mellem kunstneriske og akademisk-videnskabelige metoder. Heuristikken udfoldes og eksemplificeres gennem forskellige *art-and-technology*-projekter.

Ida Dannerskiold-Samsøes artikel omhandler læring i kunstneriske organisationer. Hun sætter fokus på, hvordan organisationer lærer gennem fortolkning og drøftelser af handling, for derigennem at skabe grundlag for udvikling. Afsættet er feltobservationer foretaget i forbindelse med evalueringsprocesser på Aarhus Teater.

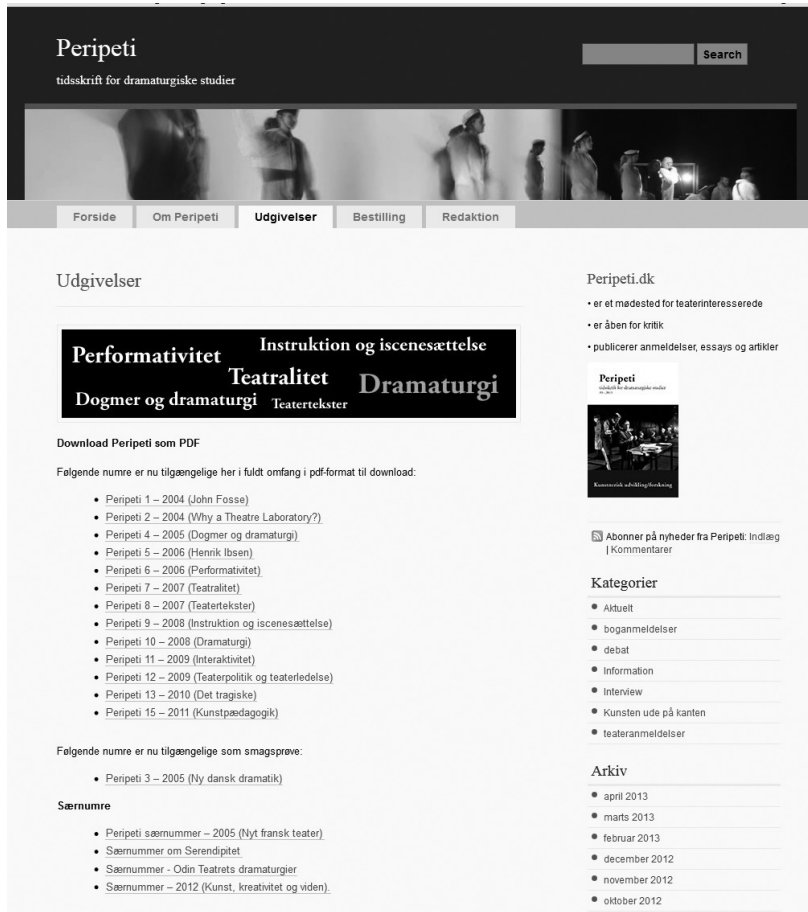
De første to artikler i essay-afdelingen leverer vigtige praktiske og politiske kontekster for den teoretiske diskussion i forskningsartiklerne. Sverre Rødahl, Inger Eilersen og Mette Sandager beretter om Statens Scenekunstscoles principper, visioner og erfaringer med kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Jørn Langsted leverer en kritisk analyse af den historiske og politiske baggrund for kulturministeriets satsning på kunstnerisk udviklingsvirksomhed som vidensgrundlag for de statslige teateruddannelser.

De følgende artikler leverer eksempler på kunstnerisk udvikling og forskning og refleksioner over interaktionen mellem kunstnerisk og akademisk viden i forskellige kontekster: Cecilie Ullerup Schmidt i forhold til udviklingen af en ny danse-teateruddannelse i Berlin, Esa Kirkkopelto principielle fordringer til den kunstneriske forskning som selvkritisk og samfundsforandrende praksis, Arne Katholm om artistnummerets dramaturgi, Barbara Simonsen, Isabelle Reynaud og Kasper Daugaard om et kunstnerisk udviklingsprojekt i Aarhus, Eugenio Barba refleksioner over videnskaben som inspiration for interferens i det kunstneriske arbejde, Morten K. Roesen om en eksperimentel operaopsætning i Graz.

Værket er i dette nummer Christian Lollikes meget omdiskuterede *Manifest 2083* (Café Teatret), analyseret af Exe Christoffersen. Desuden bringer vi anmeldelser af *Skakten* (Aarhus Teater/Café Teatret), *Røverne* (Aalborg Teater), *Processen* (Republique), *Bygning 4-7-12* (Svalegangen) og *Den der hvisker lyver* (Hotel Pro Forma).

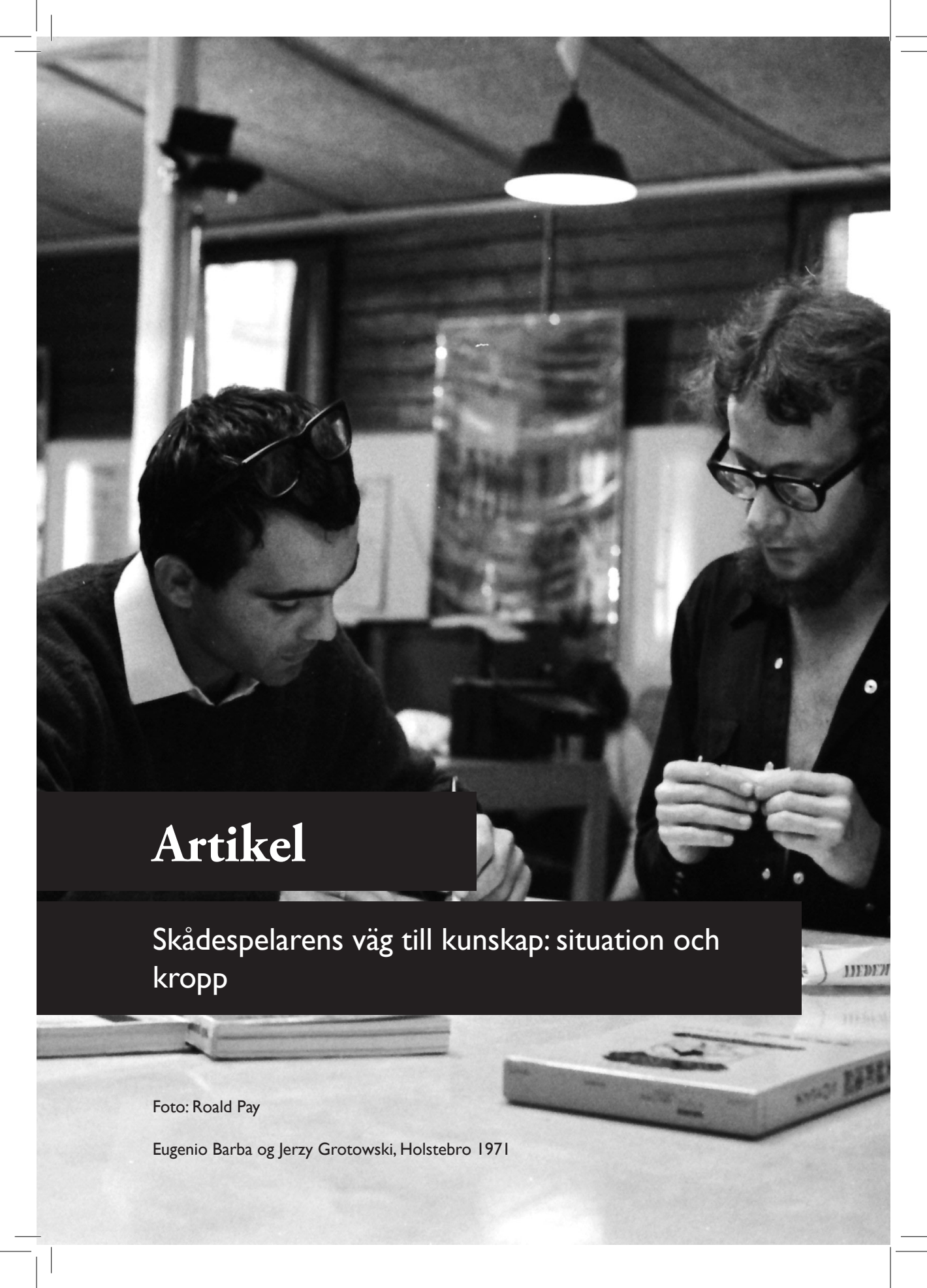
PERIPETI.DK

Du kan læse aktuelle anmeldelser på Peripetis hjemmeside. Ligeledes kan du finde tidligere numre samt kommentere de enkelte artikler, essays og anmeldelser.



Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier
— også på nettet.



Artikel

Skådespelarens väg till kunskap: situation och kropp

Foto: Roald Pay

Eugenio Barba og Jerzy Grotowski, Holstebro 1971

Skådespelarens väg till kunskap: situation och kropp

Af Erik Rynell

Vad är konstnärlig kunskap?

Att vara skådespelare är ett praktiskt arbete. Från mästare-lärling-tiden till dagens teaterhögskolor har utbildningen av nya skådespelare haft sin egen *lore* och yrkesjargong och verksamheten har bedrivits mycket självständigt i förhållande till den teoretiska akademiska världen.

Så i början på 2000-talet introducerades praktisk konstnärlig forskning i Sverige efter modell från andra länder, såsom Finland, Storbritannien och Holland. Universiteten i Lund och Göteborg fick rätt att utfärda doktorsexamen för konstnärlig forskning och en nationell konstnärlig forskarskola inrättades med uppgiften att slussa in även Stockholms konstnärliga skolor i systemet. En stor skillnad mellan konstnärlig och vetenskaplig doktorsexamen var och är att en betydande del av redovisningen av den konstnärliga forskningen kan bestå av ett konstnärligt verk.

Idén om forskning i teater utifrån praktiken själv är inte helt ny. Jerzy Grotowski grundade ett "laboratorium" i Wrocław i Polen, Eugenio Barba en utforskande teaterverksamhet i Holstebro och i Giessen i Tyskland leder Heiner Goebbels ett "Institut för tillämpad teatervetenskap".

En fördel som öppnade sig i Sverige när den konstnärliga forskningen introducerades var att man nu kunde övergå från att bara bedriva grundutbildning vid de konstnärliga skolorna till att också göra långsiktiga undersökande konstnärliga projekt. Det som kallades "konstnärlig utveckling" hade funnits tidigare, men ofta bara resulterat i korta projekt. Nu kunde de sträckas ut i tid till fyra års doktorandstudier och därefter till fortsatt forskning. Detta var en intressant möjlighet i en tid då teatrar har allt mindre utrymme att bedriva långsiktig undersökande verksamhet.

Men inrättandet av den nya forskningen väckte också frågor. Inte minst innebar den ett nytt sätt att se på kunskap. Akademisk kunskap på forskningsnivå blev inte bara en fråga om epistemologi, om "sann rättfärdigad tro", som den klassiska definitionen av det grekiska ordet *episteme* lyder. Om man skulle kunna tala om en konstnärlig form av kunskap, var detta inte en teoretisk kunskap. Det var en kunskap som i grund och botten hade med praktik att göra.

I själva verket, visade det sig, knöt denna frågeställning an till en diskussion om kunskap som redan påbörjats inom den akademiska världen själv. Ett namn som ofta nämndes i diskussionen kring införandet av praktisk konstnärlig forskning i Sverige blev Michael Polanyi, som i verken *Personal Knowledge* och *The Tacit Dimension* lanserade begreppet "tyst kunskap". Tyst kunskap är enligt Polanyi sådan kunskap, som svårigen kan läras och tillämpas bara med begrepp. Självfallet kan man också tala och skriva om sådan kunskap. Man kan forma vetenskapliga teorier om cykling, till exempel, men det är ju inte sådan kunskap som i fysisk mening tar mig och min tvåhjulning från punkt A till punkt B. Pianospel brukar nämnas som ett annat exempel på tyst kunskap. Pianospel är en konstnärlig verksamhet, till skillnad från vad cykling i regel är, så även om den praktiska aspekten för det mesta är viktig i fråga om konstnärlig verksamhet, räcker denna aspekt inte för att uttömma vad kunskap kan vara i konstnärliga sammanhang.

Så vad är konstnärlig kunskap för en kunskap? – I den här artikeln skall jag försöka besvara denna fråga med inriktning på skådespelarens konst. Därefter skall jag avsluta med ett exempel på hur sådan kunskap kan föras vidare till konstnärlig forskning.

Jag tar min utgångspunkt i en antologi, *The Cambridge Companion to Research in the Arts*, som behandlar grundläggande frågor kring konstnärlig forskning. Några författare i denna antologi försöker där också reda ut vad konstnärlig kunskap i allmänhet är.

En av dessa författare är Henk Borgdorff, professor i konstnärlig forskning vid Konsthögskolan i Haag och en ofta anlitad föreläsare, även i Sverige. I sitt bidrag visar han på att praktisk kunskap av det slag som konst är exempel på även behandlas inom ett annat akademiskt forskningsfält, nämligen kognitionsforskning. Borgdorff skriver:

I den samtida forskningens agenda, i mötet mellan fenomenologi, kognitionsforskning och medvetandefilosofi, påträffar vi ett tema som även är centralt för konstnärlig forskning: icke-begreppslig kunskap och erfarenhet såsom förkroppsligad /embodied i praktiker och produkter (Borgdorff 2011, s. 48). (Min översättning).

I sitt bidrag i samma volym knyter Mark Johnson, professor i filosofi vid universitetet i Oregon, an till filosofen John Deweys idé om kunskapen som en process av intelligent undersökning och transformation av erfarenhet. Sådan undersökning kan enligt Johnson/Dewey dels göras på vetenskaplig väg. Men undersökning kan också ske på konstnärlig väg. Enligt Johnson iscensätter konsten (*enacts*) meningen i en situation snarare än att formulera den på ett abstrakt sätt. Konstnärlig kunskap handlar om det "skickliga iscensättandet av de kvalitativa dimensionerna hos verkliga eller möjliga situationer" (Min översättning). På det viset kan konsten enligt Johnson (Johnson 2011, ss. 146-147) vara lika undersökande som matematik eller empiriska vetenskaper.

Med att konstverket "iscensätter en situation" menar Johnson/Dewey att konstverket, trots sin komplexitet, är sammanhållet av en gemensam kvalitet som uttrycks i och genom konstverket. Han tar som exempel Van Goghs målning "Stjärnnatt". Målningen *föreställer* en by under en stjärnhimmel, men den *presenterar* ett sätt att vara i och bebo världen. Detta är den kvalitativa aspekten på en situation som på ett unikt sätt uttrycks i detta verk (ibid., s 150).

Johnson är själv en betydande representant för sådan kombination av fenomenologi, kognitionsforskning och medvetandefilosofi som Borgdorff talar om.

Vad är det då kognitionsforskningen kan erbjuda som svar på vad konstnärlig forskning kan vara? Jag skall försöka besvara denna fråga genom att först presentera några centrala idéer i denna forskning. Därefter skall jag jämföra dessa med några observationer hos en klassiker inom skådespelarmetodik, Konstantin Stanislavskij, samt med några exempel ur mera samtida teater.

Kunskap om världen genom situation och kropp

Inom dagens kognitionsforskning är "situation" ett viktigt begrepp. "Situation" förekommer i kombinationerna "situerad kognition" (*situated cognition*) och "situerad handling" (*situated action*). Ett annat viktigt begrepp är förkroppsligande (*embodiment*). Både situation och förkroppsligande har, som vi skall se, nära anknytning till skådespelarens arbete.

Kognitionsforskning handlar om mänskliga förmågor att forma kunskap i sin omgivning och att med hjälp av denna kunskap interagera med omgivningen. Ursprungligen var kognitionsforskning förknippad med datateknikens utveckling och utvecklingen av det som kallades artificiell intelligens (AI). I dag har stora delar av kognitionsforskningen frigjort sig från detta program och undersöker kognitiva mänskliga förmågor fristående från robotik och datavetenskap. Det är en tvärvetenskaplig forskning och omfattar discipliner som psykologi, filosofi, språkvetenskap, neurologi, antropologi, medvetandeforskning, semiotik och biologi. Innebörden av "situerad kognition" är att vår förståelse av omvärlden är ett resultat av vår ständiga interaktion med omgivningen. En som starkt bidrog

till att ordet "situerad" och "situation" fick en central betydelse i kognitionsforskningen var Lucy A Suchman med sin bok *Plans and situated actions*. I denna skriver hon:

Jag har introducerat termen situerad handling. Termen understryker uppfattningen att det sätt varje handling utförs på grundläggande beror på dess materiella och sociala omständigheter. I stället för att abstrahera bort handlingarna från deras omständigheter och representera dem som en rationell plan, går detta sätt att närma sig dem ut på att studera hur människor använder sina omständigheter för att åstadkomma intelligent handling (Suchman 1990, s. 50, min översättning).

Efter Suchman är det många som har skrivit om "situerad kognition". Dessa teorier framstår som aspekter på vad Suchman kallar "materiella och sociala omständigheter". (Se till exempel Robbins och Aydede 2009, s. 3). Det är inte heller ovanligt att man inordnar sådana omständigheter i en övergripande existentiell situation med inspiration från fenomenologin, till exempel Husserl (Thompson 2007), Heidegger (Gallagher 2005) och Merleau-Ponty (Thompson 2007). Ofta framstår denna existentiella situation som i första hand "given i första person" (Zahavi 2006, s. 106).

Situering är en fråga om fortgående anpassning till omständigheter. Suchman menar förstås inte att vi är oförmögna att genomföra planerade handlingar. Men hon menar att våra handlingar i långt större utsträckning än vad som tidigare observerats är relaterade till de omständigheter under vilka de genomförs. Hon skriver inte att omständigheterna styr handlingarna i kausal mening, utan, återigen, att människor "använder" omständigheter för att "åstadkomma intelligent handling". Hon skriver också: "omgivningen för våra handlingar är formade av en succession av situationer som vi går in i och svarar på" (Suchman 1990, s. 54, min översättning.)

Det som är situerat i dessa omständigheter är inte bara vårt medvetande eller vår hjärna utan våra hela kroppar, som ju är de som konkret går in i situationerna. Situerad kognition är nära förknippad med förkroppsligad (*embodied*) kognition. Utan kroppens medverkan kan det inte finnas någon sinneserfarenhet av omgivningen och inga rörelser från den som handlar, alltså inget kännande och handlande. "Och utan kännande och handlande är medvetandet tomt", skriver Robbins och Aydede i inledningen till ett standardverk om situerad kognition (Robbins och Aydede 2009, s. 4, min översättning).

Kunskap om möjliga livsvärldar genom situation och kropp

Hur förhåller sig nu detta med situering och förkroppsligande till skådespelarens arbete?

Ett förvånansvärt uttömmande svar på denna fråga finner man om man går tillbaka till en klassiker inom skådespelarmetodik, nämligen Konstantin Stanislavskij. Ord som situation/ omständigheter och förkroppsligande står inte bara att finna även i Stanislavskijs skrifter. De utgör där helt centrala begrepp.

Stanislavskij var verksam under första halvan av 1900-talet som skådespelare, teaterchef, regissör, pedagog och inte minst som författare till en omfattande serie skrifter om skådespelandets metodik. Stanislavskijs syfte med dessa skrifter är pragmatiskt. Han undersökte sitt eget och andras skådespelararbete och hans observationer var tänkta som vägledning för personer som redan var väl förtrogna med den praktik han talade om. I sina skrifter använde han begrepp som också var hämtade från denna praktik (Stanislavski 1938, 1953, 2008, ss. XXIV-XXVIII). Några

vetenskapliga ambitioner hade han uttryckligen inte, men man kan nog säga att han lätt tar sig in på listan över föregångare till praktisk konstnärlig forskning i teater.

Stanislavskij berättar i sin självbiografi hur han tidigt som skådespelare hade en känsla av att han bara producerade yttre tecken för rollens reaktioner och känslor. Det innebar, upptäckte han, att det uppstod en djup klyfta mellan honom själv som person och rollfiguren. Han kände sig som han utgav sig för att vara någon han inte var och som om han hade känslor han inte hade (Stanislavski 1925, 2008, ss. 255-56). Lösningen för honom var att han i stället för att tänka sig att han var rollfiguren, i sitt spel sökte svar på vad han skulle göra *om* han befann sig i rollfigurens situation. På detta vis upphörde skådespelaren att hävda något som inte var sant. "Om" var inte ett påstående, utan en fråga som måste besvaras av skådespelaren (Stanislavski 1938, 1953, 2008, s. 51). Detta "om" blev en helt avgörande upptäckt för honom, han kallade det "det magiska om" och han talar om det återkommande i sitt författarskap. Genom det "magiska om" kunde skådespelaren både förstå sina repliker och handlingar som rollfiguren och möjliga motiv bakom dem. Och han/hon förstod dem i sitt eget första-persons-perspektiv.

Med det "magiska om" sammanhängde ett annat begrepp, som är minst lika återkommande i hans skrifter, nämligen "de föreliggande omständigheterna". Begreppet hämtade han ur en artikel av den ryske 1800-talsförfattaren Pusjkin. Denne kräver av en författare "passionernas sanning, känslor som är trovärdiga i relation till de föreslagna omständigheterna" (Stanislavski 1938, 1953, 2008, s. 52, min översättning).

Den situation Stanislavskij talar om är i vid mening de omständigheter som görs gällande för rollfiguren. Skådespelarens arbete börjar därför med att analysera texten för att finna dessa omständigheter och kartlägga deras inbördes sammanhang, ända ner till enskilda scener och moment (Stanislavski 1957, 2010, ss. 101 ff., 108 f). Bland dessa omständigheter finns även det han kallar "den sociala nivån" (ibid., s. 110). Ett sätt för skådespelaren att förstå dessa omständigheter är enligt Stanislavskij att efter noggrann research "besöka" miljön för pjäsen, att ta reda på vilket slags hus som motsvarade den sociala ställningen hos människorna i denna miljö, "gå in i" huset där handlingen utspelas, gå upp och ner för trapporna, öppna dörrar och se in i olika rum, osv. (ibid., s. 116 ff).

De situationer skådespelaren går in i skiljer sig naturligtvis åt från uppsättning till uppsättning och beroende på materialet han/hon arbetar med. Men det som är gemensamt är *att* det i första hand är situationen, i meningen de föreliggande omständigheterna, som skådespelaren fokuserar på.

Lucy Suchman definierade handling i enlighet med en situation, alltså situerad handling som handling i förhållande till "materiella och sociala omständigheter". Det är i hög grad vad den skådespelare gör som till exempel "besöker" det hus där rollfiguren vistas. Den analys av texten Stanislavskij föreslår scen för scen (Stanislavski 1957, 2010, ss. 108-109) följer "en succession av situationer" som rollfiguren/skådespelaren "går in i och svarar emot", för att återigen citera Suchman. Men detta besök i rollfigurens hus, som Stanislavskij skriver om, var ett besök som skedde i tanken. Snart skulle Stanislavskij alltmer understryka kroppens roll när det gällde skådespelarens sätt att nå förståelse av rollfigurens omständigheter (Stanislavski 1938, 1953, 2008, ss. 351 ff.). I ett senare skede kallade han till och med sin metod "de fysiska handlingarnas metod" (Merlin 2010, ss. 185-96). Förståelsen av rollfigurens omständigheter skedde i första person med hela kroppens hjälp. Och den skulle ske här och nu på scen genom koncentration på det som finns i scenrummet, som Stanislavskij skriver under rubriken "Koncentration och uppmärksamhet" i ett av sina verk (Stanislavski 1938, 1953, 2008, ss. 86-118).

Om man skall använda vokabulären från kognitionsforskningen situerar skådespelaren, enligt Stanislavskij, i sitt arbete på scen sin tolkning av pjästexten i de omständigheter som görs gällande

för rollfiguren. Sättet att undersöka dessa omständigheter är fysiskt, förkroppsligat (*embodied*). Likaså är självfallet sättet att kommunicera resultatet av denna undersökning till publiken förkroppsligat.

Föremålet för skådespelarens undersökning är en möjlig (fiktiv) mänsklig situation, eller möjliga mänskliga omständigheter (Stanislawski 1938, 1953, 2008, s. 54). Det är inte nödvändigt att det är en text som ligger till grund för de föreliggande omständigheterna. Själva produktionsprocessen, regissörens och hela uppsättningsteamets arbete genererar enligt Stanislawskij också "föreliggande omständigheter" som påverkar skådespelarens arbete (Ibid., s. 54).

Stanislawskij arbetade företrädesvis med traditionell berättande dramatik och anpassade sina iakttagelser till en realistisk eller naturalistisk estetik. Men iakttagelsen om den betydelse rollfigurens omständigheter kan ha för skådespelaren är mer grundläggande och har betydligt större räckvidd än den estetik Stanislawskij själv tillämpade den på. En skådespelare kan mycket väl anpassa sitt spel efter de omständigheter som gäller för rollen utan att känna till uttryck som "det magiska om" och "föreliggande omständigheter" och utan att ens känna till Stanislawskij. Själva gjorde Stanislawskij aldrig anspråk på att ha upptäckt något nytt här och liknande iakttagelser finns ertecknade i betydande verk om skådespelarmetodik åtminstone sedan 1700-talet (exempelvis Sainte Albine 1747, 1995, s. 466, se även Rynell 2008, ss. 57-69). Det nya med det "det magiska om" och "föreliggande omständigheter" var möjligheten att använda dessa begrepp när man talade och undervisade om skådespelarkonst. Men förkroppsligande och fokus på föreliggande omständigheter kan man se exempel på även i helt annan teater.

Som ett belysande exempel skulle man kunna se en av de mimrutiner Marcel Marceau blev berömd för: hans rollfigur Bip rörde sig på scen som om han gick emot en stark vind. Den omständigheten som Marceau kunde sägas anta var strängt taget en enda: det blåser. Han reagerade med sin kropp som om denna omständighet gällde och gjorde därigenom illusoriskt vinden närvarande för dem som såg på. Det är ett mera minimalistiskt sätt att förhålla sig till situationen än när en skådespelare till exempel förhåller sig till alla Kung Lears komplexa omständigheter i Shakespeares drama. Men principen, skulle man kunna säga, är densamma.

De föreliggande omständigheterna kan också etableras med hjälp av verkliga medel, även inom ramen för ett fiktivt sceniskt berättande. Här är ett exempel som jag klipper ur ett tidigare nummer av *Peripeti*:

Astrid Hansen Holm gör där en intervju med gruppen Det Røde Rum. I intervjun säger en av gruppmedlemmarna, Palle Sten Kristensen, bland annat följande:

Noget, som faktisk indtil nu har fanget vores interesse, er, omstændigheder frem for at illudere noget. Fx er regnen i Det gode menneske fra Sezuan et vigtigt element i forestillingen. Og i stedet for at lade som om det regner, i stedet for at spillerne skal illudere, at nu regner det på dem, så gør vi regnen til en konstant og helt konkret scenisk omstændighed, som uvægerligt kommer til at påvirke spillernes fysiske udtryk og handlinger. Regnen påvirker simpelthen kroppen, og det gør noget ved skuespillet. Det felt, hvor man ikke kun illuderer, men udfører konkrete sceniske handlinger, synes vi er ret interessant at arbejde i. (Astrid Hansen Holm, s. 86f).

Regnet är fiktivt, men DRR konkretiserar regnet som en materiell omständighet genom att strila vatten över skådespelarna och ta vara på de spontana fysiska reaktioner som uppkommer. Att Brechts

pjas även presenterar sociala omständigheter för skådespelaren att reagera på är ett känt faktum som man kan förutsätta att DRR också tog hänsyn till.

DRR:s exempel visar att omständigheter kan etableras även med icke-fiktiva medel, något som också är kännetecknande för performancekonst. När det gäller förkroppsligande och givna förutsättningar tycks likheterna mellan teater och performance större än skillnaderna. Det Palles Sten Kristensen talar om i citatet förefaller som ett exempel på hur man i modern teater ofta håller gränsen mellan de båda flytande.

För att sammanfatta: Enligt flera kognitionsforskare förstår vi världen primärt genom situerad och förkroppsligad kognition. Enligt Stanislavskij handlar skådespelarens arbete om att uppnå förståelse av möjliga mänskliga situationer (fiktiva situationer) med kroppens hjälp. Detta kan gälla som en bra iakttagelse även när det gäller teater där man inte kan se någon direkt influens från Stanislavskij. Situationens och förkroppsligandets betydelse i skådespelarens arbete har intressanta beröringspunkter med grundläggande idéer i dagens kognitionsforskning. Detta styrker Henk Borgdorffs argument i hans artikel i *The Cambridge Companion to Research in the Arts* att kognitionsforskningen är en lämplig teori när det gäller att närma sig den konstnärliga praktiken.

Enligt Mark Johnson i den andra artikeln jag citerade ur denna antologi består den konstnärliga kunskapen i det "skickliga iscensättandet av de kvalitativa dimensionerna hos verkliga eller möjliga situationer". Detta kan sägas motsvara vad Stanislavskij föreslår att skådespelaren skall göra när han/hon iscensätter rollfigurernas situationer/omständigheter. Den enande faktorn Mark Johnson talar om, som enligt honom knyter samman verkets disparata element kan i skådespelarens fall utgöras av det förstapersonsperspektiv utifrån vilket han/hon närmar sig rollfigurens omständigheter och vilket fysiskt emanerar ur skådespelarens egen kropp. På detta vis kan man säga att skådespelaren i sin rollgestaltning visar "ett sätt att vara i och bebo världen", för att återigen citera Johnson.

Skådespelarens konstnärliga kunskap skulle alltså med stöd i ovanstående kunna definieras som en specifik, förkroppsligad förståelse av möjliga (i meningen tänkbara) mänskliga situationer.

Situerat och förkroppsligat i ett konstnärligt doktorandprojekt

Men utvecklandet av kunskap att förstå mänskliga situationer utifrån pjäsens omständigheter kvalificerar i sig inte som konstnärlig forskning. Konstnärlig forskning är inte detsamma som konstutövande. Det måste till något mer.

I riktlinjerna för konstnärlig forskning vid Konstnärliga fakulteten, Lunds universitet, står följande:

Konstnärlig forskning i teater har utgångspunkt och fokus i det konstnärliga arbetet. Genom att belysa kunskaper, förståelse och färdigheter på konstnärliga verksamhetsområden kan reflektionen gagna såväl den konstnärliga kunskapsbildningen som den konstnärliga utbildningen. Den konstnärliga forskningen kan använda sig av teorier och metoder från ett brett spektrum av konstnärliga och vetenskapliga verksamheter. En uppgift för den konstnärliga forskningen är att utveckla metoder för sin verksamhet. En annan uppgift är att utveckla redovisningsformer för konstnärlig verksamhet." (Lunds Universitet, Konstnärliga fakulteten 2010).

I citatet nämns "reflektion", "gagna konstnärlig kunskapsbildning", "utveckla metoder för sin verksamhet" och "utveckla redovisningsformer" som utmärkande drag för konstnärlig forskning.

Jag väljer ett exempel på ett doktorandarbete som är avsett att genomföras i enlighet med dessa riktlinjer och som knyter an till ovanstående diskussion om konstnärlig kunskap i skådespelarkonst. Petra Fransson är konstnärlig doktorand vid Teaterhögskolan i Malmö, Lunds universitet. Hon är verksam som skådespelare, både inom traditionell och experimentell teater.

Efter sin scenskoleutbildning fick hon arbete på Helsingborgs Stadsteater, där hon gjorde flera stora roller. Men hon har även arbetat med experimentell teater inom exempelvis Teatr Weimar, en av Sveriges nationellt och internationellt mest uppmärksammade grupper med inriktning på ny teater. Hon har också en egen teatergrupp, Avdelning 14.

Petra Fransson är den första skådespelaren att bedriva doktorandstudier med inriktningen att det konstnärliga arbetet skall vara en väsentlig del av den slutliga redovisningen.

Liksom många skådespelare i dag, inklusive i stort sett samtliga skådespelare Teatr Weimar engagerat genom åren, har Petra Fransson från scenskoletiden tillägnat sig kunskaper för att analysera en dramatisk situation med inriktning på skådespelarens arbete och är tränad att förstå och handla enligt textens föreslagna omständigheter. En skådespelare är inte programmerad av sin utbildning och Petra Fransson skulle som professionell skådespelare mycket väl kunna söka sig fram till andra sätt att närma sig ny dramatik. Men hon har föredragit att inte göra det. I den metod hon tillämpar utgår hon från sådant tänkande i situation och omständigheter som vi känner igen från Stanislavskij ovan. Men det *material* hon tillämpar detta tänkande på skiljer sig från det Stanislavskij använde sig av. Han arbetade med pjäser som gav möjlighet att bygga upp en sammanhållande scenisk berättelse. Det har även Petra Fransson kunnat göra på Helsingborgs Stadsteater när hon exempelvis 2010 arbetade i rollen som Jelena i Tjechovs *Onkel Vanja*. Tjechovs text ger en bakgrund till Jelenas agerande i pjäsen och texten innehåller implicit användbara indikationer om motiven för Jelenas handlingar.

Utmaningen för Petra Fransson i hennes doktorandarbete är att hon arbetar med samma metodiska utgångspunkt i ny dramatik, texter som är diskontinuerliga och inte presenterar en sammanhållen berättelse.

Så var fallet när hon arbetade med pjäsen *Heterofil* av den svenska dramatikern Christina Ouzounidis på Teatr Weimar 2008. Detsamma när hon arbetat med texter av Elfriede Jelinek, vilket hon specialiserat sig på ända sedan scenskoltiden. Dessa texter motsvarar ett modernt och postmodernt ifrågasättande av ett sammanhållet jag. Likväl är Petra Franssons uppfattning att situationer, omständigheter, finns att spela på även i dessa texter. Återigen, situation är inom den skådespelarmetodik det här är frågan om helt enkelt de omständigheter som görs gällande för rollfiguren.

Även de fragmenterade omständigheterna är situerade och förståelsen av dem utgår till att börja med från ett förstapersonsperspektiv, från hur skådespelaren själv uppfattar sig i dem. Petra Fransson gjorde 2011 en föreställning av Elfriede Jelineks *Rosamunde* och spelade den på Teatr Weimar i Malmö och på Dramaten i Stockholm. I anslutning till detta arbete antecknade hon följande, som behandlar inslaget av situation och förkroppsligande även i denna form av skådespelarbete:

Det skrivna kan ljuga, men så fort orden uttalas får de en kropp, och kroppen är dålig på lögn. När något uttalas handlar det inte längre om vad som sägs utan varför. Med min kropp uppstår ett varför. Kroppen befinner sig alltid i en situation och i en relation, den är aldrig absolut. "Kroppen är inte ett ting, utan en situation" säger de Beauvoir. (Fransson 2013).

Det att ha en kropp, är i sig att vara i en situation. I likhet med Stanislavskij ovan handlar rollarbetet för Petra Fransson i grunden om ett förstapersonsperspektiv, om relation mellan skådespelaren och rollfigurens omständigheter. I likhet med de kognitionsvetare jag citerar (se

ovan Thompson, Gallagher och Zahavi) talar Petra Fransson med hänvisningen till Simone de Beauvoir om en existentiell dimension på situationen.

Christina Ouzounidis pjäs *Heterofil* liknar Jelineks texter på det viset att de inte utgörs av en sammanhängande berättelse, med tydliga, sammanhängande rollfigurer. Petra Fransson skriver om sitt arbete med denna pjäs:

Rent konkret består arbetet i att jag inte konstruerar förlopp med vändpunkter. Jag förhåller mig i stället till texten som den jag just i detta rum och denna tid är. Jag svarar på metodfrågorna – Vem är jag? Var är jag? Vad vill jag? – som mig själv i förhållande till texten och rummet och tiden jag på riktigt befinner mig i. Jag förhåller mig till texten mer eller mindre fragmentariskt, replik för replik, mening för mening, ord för ord. (Petra Fransson, 2013).

Petra Fransson utgår enligt citatet från situationen, vilket är innebörden av frågorna "Vem är jag? Var är jag?" De givna omständigheterna har återigen att göra med skådespelarens interaktion med omvärlden, inte med en uppfattning om en sammanhållen rollkaraktär. Även de fragmenterade omständigheterna är situerade och förståelsen av dem utgår från ett förstapersonsperspektiv. Petra Franssons sätt att förhålla sig till det verkliga scenrummet hon "på riktigt befinner sig i" är mycket likt det Stanislavskij beskriver i kapitlet "Koncentration och uppmärksamhet" och som jag refererade till ovan. Även Petra Fransson undersöker i dessa arbeten mänskliga situationer, materiella som sociala, om än framställda på annorlunda sätt än i klassisk dramatik.

Hur hon "förhåller sig till texten mer eller mindre fragmentariskt" visar sig i hennes sätt att spela, i hennes praktiska arbete på scen. Man har kunna se henne arbeta på detta sätt i föreställningarna av Jelineks *Rosamunde* och Ouzounidis *Heterofil*. En annan sak är för Petra Fransson att redovisa sitt praktiska tillvägagångssätt i ett doktorandarbete.

Helt enligt vad som står i riktlinjerna för konstnärlig forskning kommer hon själv att få söka sig fram till dessa redovisningsformer.

Petra Franssons doktorandarbete är fortfarande i sin början, liksom den konstnärliga forskningen inom skådespelarkonst i Sverige. Vilka former denna forskning efterhand kommer ta sig är, åtminstone än så länge, en del av denna forskning själv.

Det man kan veta så här långt är att doktorandprojekt av detta slag skapar möjligheter att i forskning utveckla en specifik kunskapsform, skådespelarens konstnärliga kunskap. Det ger också möjlighet att genom undersökande arbete tänja gränserna för dagens skådespelarkonst.

Litteratur

Borgdorff, H., 2011. "The Production of Knowledge in Artistic Research". In: I M. Biggs, H. Karlsson, utg. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London: Routledge, ss 44-63.

Fransson, P., 2013. Doktorandprojekt "Skådespelarens upphovsmannaskap och skådespelandets radikala potential". Anteckningar. Opublicerade.

Gallagher, S., 2005. *How the Body shapes the Mind*. Oxford: Clarendon Press.

Hansen Holm, A. 2011. "Det Røde Rum, Gruppeteatrets genkomst på Det Kongelige Teater." *Peripeti* 16, 81-87.

Johnson, M., 2011. "Embodied Knowledge Through Art." In: I M. Biggs, H. Karlsson, utg. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London: Routledge, 141-51.

- Lunds Universitet, Konstnärliga Fakulteten, 2010. *Studieplan för Konstnärlig Forskarutbildning i teater på forskarnivå ledande till doktorsexamen*. <http://www.performingarts.lu.se/o.o.i.s/6412> [Besökt 13 januari 2013].
- Marceau, M., 1976. Scen i *Silent Movie* [Film] Regisserad av Mel Brooks. 20th Century Fox.
- <http://www.boreme.com/posting.php?id=13205> [Besökt 15 januari 2013].
- Merlin, B., 2010. *The Complete Stanislavsky Toolkit*. London: Nick Hern Books.
- Polanyi, M., 1958, 1962. *Personal Knowledge: towards a Post-critical Philosophy*. London: Routledge.
- Polanyi, M., 1967. *The Tacit Dimension*. London: Routledge.
- Robbins, P., Aydede, M., 2009. "A Short Primer on Situated Cognition". In: *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*, ed. Robbins, P., Aydede, M. Cambridge: Cambridge University Press. Ss 3-10.
- Rynell, E., 2008. *Action Reconsidered. Cognitive Aspects of the Relation between Script and Scenic Action*. DA. Helsingfors: Acta Scenica.
- Sainte-Albine, R., 1747, 1995. *Le comédien*. In: Diderot, D. *Diderot et le Théâtre II. Les Acteurs*. Ed. François Laurent. Paris: Agora. Ss. 159-308.
- Stanislavski, K., 1938, 1953, 2008. *An Actor's Work. A contemporary translation by Jean Benedetti of An Actor prepares and Building a Character*. Översättning från ryska J. Benedetti. London: Routledge.
- Stanislavski, K., 1957, 2010. *An Actor's Work on a Role. A contemporary translation of Creating a Role by Jean Benedetti*. Översättning från ryska J. Benedetti. London: Routledge.
- Stanislavski, K., 1925, 2008. *My Life in Art*. Översättning från ryska J. Benedetti. London: Routledge.
- Suchman, L. A., 1990. *Plans and situated actions. The Problem of Human-machine Communication*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thompson, E., 2007. *Mind in Life. Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind*. Cambridge, Mass: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Zahavi, D., 2006. *Subjectivity and Selfhood: Investigating the First-Person Perspective*. Cambridge Massachusetts: MIT Press.

Erik Rynell

Disputerade 2008 i dramaturgi vid Teaterhögskolan i Helsingfors och är universitetslektor och forskare vid Teaterhögskolan i Malmö, där han även startat och lett en dramatikerutbildning. Han har skrivit om kopplingar teater-kognitionsforskning.

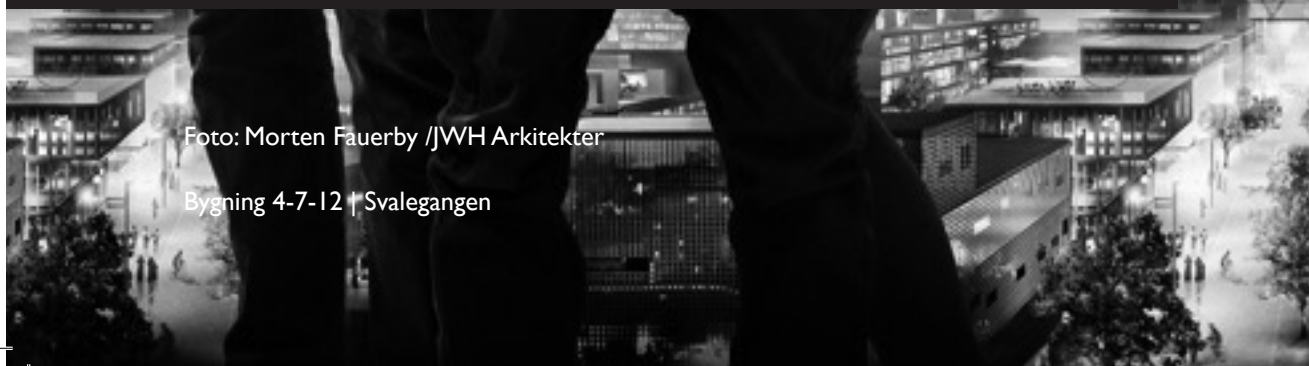


Artikel

What is at stake in 'the Practice as Research initiative'?

Foto: Morten Fauerby /JWH Arkitekter

Bygning 4-7-12 | Svalegangen



What is at stake in ‘the Practice as Research initiative’?

By Robin Nelson

Much is at stake in ‘the practice as research initiative’¹, the trajectory which over the past two decades has fought to have arts practices recognised as knowledge production in Higher Education Institutions (HEIs). Quite simply, if the initiative is not ultimately successful, the investigative inquiries and innovations of artists located in HEIs and beyond will not count as ‘research’, with all that entails in respect of academic status and funding. This would be a loss not only to the arts practitioner-researchers themselves and their departments, but, as this article will suggest, to the academic and arts communities as a whole.

Acceptance

Advocacy of a new research methodology has implications for educationists, university regulators, politicians and philosophers as well as for artists. Perhaps because PaR also extends a fundamental epistemological challenge to traditional assumptions about knowledge, scepticism remains, even in the countries where PaR is most developed.² Acceptance of Practice as Research (PaR) has not proved an easy matter and resistances have been encountered from arts practitioners and more traditional arts scholars as well as from institutions. PaR is destined to unsettle institutional inertia as it mobilises a significant cultural change. It requires space, literally and metaphorically; it demands accommodation in the research curriculum. Whilst it draws on both, it cannot be constrained to library or on-line resources. Although it is typically accompanied by complementary writings, the dissemination of findings poses challenges when material practices beyond words are involved in *articulating and evidencing the PaR inquiry*.³ Moreover, PaR increases competition for a finite pot of research funding resource and thus, from established standpoints, it might be perceived as an irritant.

The following key developments are required for the full acceptance of arts PaR:

- artists’ recognition that arts practices typically require a framing discourse to count as research, institutionally defined as ‘substantial new insights effectively shared’;⁴

-
- 1) This article draws upon a recently published book-length study: Nelson, Robin, written and edited (2013) *Practice as Research in the Arts*. I am indebted to Palgrave for permission to reprint material such as the model itself and the bullet-points indicating the shift from practitioner to practitioner-researcher.
 - 2) Research based in arts practices is increasingly accepted worldwide. It is well established in the UK, Australia and the Nordic countries (notably Finland) and there are significant developments in many other countries. It is variously called ‘artistic research’ (Nordic countries/ continental Europe), ‘practice-led research’ (Australia) or ‘practice as research’ (UK). The last term will be used in this article since it clearly asserts what is implied in the other terms, namely that the method of research will be substantially through arts practice and the findings will be substantially presented in practice.
 - 3) Italics are used throughout this article to emphasise critical terms.
 - 4) Though this article is rooted in UK culture, its implications have resonances worldwide and similar challenges are being faced by the arts research communities of many countries.

What is at stake in ‘the Practice as Research initiative’?

- institutional acceptance as valid of a new research methodology despite its divergence from ‘the scientific method’;
- an epistemic shift more fully to embrace experiential knowing;
- means of articulating – or making visible – in a research context proximal (insider) modes of knowing;⁵
- a methodological framework, flexible enough to take account of a wide range of projects, for bringing the various modes of evidence in a multi-mode inquiry into convincing convergence.

The scope of this article precludes full address of all these aspects but, by way of introduction to an approach to PaR which posits it as a new research methodology, the article seeks to clarify what is involved in PaR as distinct from either just arts practice or established (historical or theoretical) modes of research. It advocates a particular framework for multi-mode inquiries setting three inter-related modes of knowing (know-how, know-what and know-that) into dialogical engagement.

Misapprehensions

A key misapprehension on the part of some artists about PaR concerns whether or not arts practice is always research or has nothing at all to do with academic research. The view taken here is that some creative arts practices constitute research whilst others do not. Nicholas Till has recently illustrated that artistic practice historically might be research:

The Italian painters of the Quattrocento who investigated the artistic potential of the newly established geometry of perspective; the composers who around 1600 unwittingly invented opera as an outcome of scholarly research into the performance practices of Athenian drama; Stanislavsky’s development of his ‘Method’ for acting; Braque and Picasso working alongside each other to forge Cubism; Schoenberg’s development of Serialism: all were undoubtedly engaged in systematic projects of artistic research. (Till 2013). The problem with such an acknowledgement is that it can lead to the misunderstanding that all arts practices might be constructed as research. But, as Till properly notes, all his examples have in common a clear inter-relation between theory and practice and all demonstrably address ‘research questions, issues or problems’.⁶ Moreover, each example is ‘highly aware of its own creative and discursive contexts’ and each was ‘driven by the need to find new methods for new problems’.⁷

The ‘practice as research initiative’ is concerned in part with distinguishing those arts practices which constitute research from those which do not in terms which resonate with Till’s account of historical examples. In the more mundane context of today’s HEI sector, “academic” research

5) Polanyi writes of a movement from the proximal to the distal: “The transposition of bodily experiences into the perception of things outside may now appear, therefore, as an instance of the transposition of meaning away from us, which we have found to be present to some extent in all tacit knowing” (1983: 13-14).

6) Jacopo Peri: “how might the Greeks have sung their dramatic texts?”; Braque: “how can we paint the space between objects rather than the objects themselves?”; Schoenberg: “how can we reconstitute musical form on a non-harmonic basis?”. ‘Feature: Opus versus output’, *Times Higher Education*. 7 March, 2013: 01.

7) Ibid.

requires an inquiry which produces and disseminates new knowledge. The aim of the 'PaR initiative' has been to get PaR understood and accepted as a valid methodology for staff research and for PhD students. If a continuum of research models is envisaged to range from the 'hard' sciences, through the 'softer' sciences, to such approaches as action research in education and participant observation in ethnography, the PaR methodology is the next point on the continuum. It extends the overall research paradigm to include practice based art experiments but only those properly framed as research inquiries.

Many artists perceive their approach to be a non-methodical, even chaotic, and iterative journey through a process, in contrast with the highly instrumental working-through of a research design in accordance with established methods which characterises the 'hard' sciences. It is perhaps understandable, then, that, from a traditional standpoint, artistic process might be perceived to be lacking in rigour. Accordingly, an important aim of the PaR community has been to establish criteria for rigour in the context of the PaR methodology to avoid it being inappropriately found wanting in respect of the criteria of 'the scientific method'.⁸

Research evaluation

Although the PaR methodology and the rigour of its criteria remain in development, they are sufficiently established for reliable judgements of the validity of arts research to be made. Indeed, the published *Guidance on Submissions* for the forthcoming UK national research audit (REF, 2014), involving a process of peer review, allows that:

(i)n addition to printed academic work, research outputs may include, but are not limited to: new materials, devices, images, artefacts, products and buildings; confidential or technical reports; intellectual property, whether in patents or other forms; performances, exhibits or events; work published in non-print media. (Para 2011, p. 22).

In such contexts of research evaluation, it is important, however, to understand that what is being assessed is the validity of the research inquiry and its effectively shared findings. Thus, although creative arts practices may be submitted as indicated, it is vital to *articulate and evidence the research inquiry* (my PaR mantra).

A distinctive feature of arts PaR is that no two inquiries are the same. Unlike other subjects where a common set of research methods might be used to design cognate investigations, the field of arts practices and approaches to them is disparate. Accordingly, the PaR methodology advocated here (and set out in more detail below) is a framing methodology with sufficient common features to embrace sub-sets of methods for specific inquiries. It is incumbent upon the arts PaR researcher to set out the nature of her inquiry and the specific methods by which findings to constitute substantial new insights might be achieved. In more established corners of the academy, set research design models are afforded and, though it will take time, PaR is similarly establishing itself by way of case law.

There is a small, but highly important difference between presenting a creative practice in

8) At the Sixth International Congress of Qualitative Inquiry, Urbana-Champaign, IL, May 26-29, 2010, on qualitative research methodology, St Pierre drew attention to the amount of time she and colleagues were still spending, "tracking the effects of and resisting the "naïve and crude positivism" (Elliot, 2001, p. 555) of the scientifically based and evidence based research community, those who missed all the "turns," especially the postmodern".

What is at stake in 'the Practice as Research initiative'?

the artsworld and submitting it in an established PaR context. The criteria of evaluation in the artsworld, though they may overlap with some research criteria such as innovation, are not co-terminous with research criteria. This is the case, even where a PaR methodology – including the submission of a practice as substantial evidence of the findings of a research inquiry – is fully accepted. Complex performance practices, for example, may involve several potential lines of research inquiry – technological, choreographical, musicological, philosophical and so on. The assessor, whether it be for a PhD or national research audit, needs to be clear about what the researcher identifies as the core research inquiry. Since the key criterion for research in the academy is the production of new knowledge or substantial new insights, a grasp of existing knowledge in the research domain – and, in many instances, a demonstration of that grasp – is expected. To put it as a blunt question: 'how do you know that your work has produced new insights if you do not know what is already established?'

Misunderstandings

There have been misunderstandings in this context on a number of fronts. First, the word 'research' in everyday usage carries a range of accents: personal research – involving finding out, and sifting, what is known; professional research – networking, finding sources and collating information; academic research – conducting a research inquiry to establish new knowledge or substantial new insights. Only the last of these accents requires the production of new knowledge. Furthermore, the very idea that the findings of research must be 'original' has also led to misunderstandings. There is sometimes a misplaced sense that, because all devised pieces of art are 'original' (in the sense of fresh articulations), they meet the criterion for new knowledge. But they may not be original in terms of research insight. It is potentially confusing because a paradigm shifting practice might evidently be original in a way which would satisfy research criteria, whereas a fresh iteration of an established approach and formula would not.⁹ To repeat, it is the research inquiry which is being assessed not the professionalism or creativity of the artwork as such, though the latter might on occasion be a factor in its research originality. A 'practice review' (see below) becomes even more important than a literature review in this light.

Another cause for confusion is a misplaced assumption that the maker's investigation is always self-evident in the product. Quite frequently, a practitioner-researcher can become immersed in her research inquiry through practice and be so personally aware of insights being produced that she assumes they are visible to all. But, as noted above, an experience of a complex arts event, whilst allowing that creativity and innovation might be in play, may not be clear about the specific line of research inquiry to be assessed. Artists may well not like what seems an instrumental approach to their creativity but it is, perhaps, a cost of moving across from the artsworld into the academy and presenting the work in a research context. There is, of course, no obligation on artists to make this move but it is recognised that institutional and financial pressures of various kinds have drawn, sometimes reluctant, artists into 'the academy'.

Finally in this section, a word about PhD versus professional doctorate (DCA, DDance, DFA, DMus. etc). Though, for example, in Finland, it appears that the Doctorate of the Arts has afforded flexibility in the development of PaR,¹⁰ in the UK the aim has typically been to promote a PaR

9) The situation is made even more complex by poststructuralist assertions that there is no such thing as an 'original' since all utterances are fresh iterations of the always already said.

10) See Arlander in Nelson, 2013.

PhD to emphasise that research undertaken in accordance with a PaR methodology produces knowledge equivalent in status to that in any other subject domain. A tendency remains to sustain the binary noted at the outset privileging artistic innovation and excellence over academic research in situations where professional doctorates are awarded in the arts whilst PhDs are awarded in other subject domains. This approach can lead to professional doctorates being perceived to be second rate in respect of lacking full critical rigour. Furthermore, the achievement of high artistic merit in some countries appears to get confused with – and even displaces – academic rigour in the drawing up of evaluation criteria even by institutionalised bodies.¹¹ However, the UK's Quality Assurance Agency clearly defines doctorate-ness as follows:

Doctoral degrees are qualifications rooted in original research: the creation of new knowledge or originality in the application of knowledge. The doctorate is therefore unique in the array of qualifications offered by higher education providers.

All UK doctorates require the main focus of the candidate's work to be their contribution to knowledge in their discipline or field, through original research, or the original application of existing knowledge or understanding. (The Quality Assurance Agency for Higher Education Sept. 2011, pp. 12-13)

From Practitioner to Practitioner-Researcher

A good way to understand what is involved in *articulating and evidencing the research inquiry* is to consider what an arts practitioner – one perhaps educated primarily by means of practice, or one who has attained professional status and experience – would need to do differently to engage in academic research. For conducting a PaR project, it is necessary to:

- specify a research inquiry at the outset;
- set a time-line for the overall project including the various activities involved in a multi-mode inquiry;
- build moments of critical reflection into the time-line, frequently checking that the research inquiry remains engaged and evidence is being collected;
- in documenting process, capture moments of insight;
- locate your praxis in a lineage of similar practices;
- relate the specific inquiry to broader contemporary debate (through reading and exposition of ideas with references).

Most artists engage in many of the above in their practice. They frequently document process and product in a variety of ways, if only to have illustrations or a show-reel to present to funding bodies in seeking future support for their work. A small adjustment of approach is necessary, however, to ensure that the research inquiry and key insights are being captured in this process, and this is difficult if an inquiry is not identified at the outset.

Artists often find the institutional requirement for a research proposal to be challenging and

11) For a perspective from the Nordic countries and New Zealand in this context, see Arlander and Little respectively, in Nelson, 2013.

What is at stake in 'the Practice as Research initiative'?

they contend that they will not know the particular trajectory of investigation until the work gets under way. This is understandable but adjustments of direction are common in research projects of all kinds, not only the arts. It may be the case that other subject domains have more established methods to draw upon in setting out their proposal. But, a range of methods involved in multi-mode PaR inquiries is now established. Studio practice is itself a method (the specific approach in the practice to be identified); documentation involves a range of methods to suit the purpose in hand (sketchbook, photographs, audio-video recordings, objects of material culture, etc); a plan to experience the work of other artists leading to a practice review entails a method; book-based research (as in traditional Humanities research) is also likely to be involved. As will become evident in the model below, different kinds of evidence adduced by these differing methods might be correlated and their convergence will point to the insights required of academic research.

Professional arts projects – and, indeed, those planned in an educational context – typically have an end-point which may be the final exhibition or showing of work, or the time(s) when outsiders, perhaps professional peers, are invited to experience what has been produced. A research inquiry may share this time-line, or it might be, for example, that two or three moments of showing over the three years of a full-time PhD inquiry will serve as iterations of practice in an overall PaR PhD inquiry. In the latter example, it might even be clearer how the practice constitutes evidence but that its showing is not simply co-terminous with the findings of the inquiry. Either way, it is important to have a strategy to bring the research inquiry to a culmination and to build in to the time-line all the activities (reflecting the range of methods) involved. Sound research supervision by an experienced PaR PhD tutor can be of great assistance here.

Critical reflection is key in all research inquiry but particularly in PaR projects in which the logistics of the practice may be time- and energy-consuming as well as deeply absorbing. In a performance project, for example, scheduling rehearsal times with other participants, booking spaces and organising equipment and technical support can itself be a challenge before thinking about research documentation and other related activities. A book-based research project resulting in a written outcome (article or thesis) might at times seem an easier alternative to PaR. But, if your inquiry can only be conducted through practice and its findings be made manifest in practice, then, knowing that it draws upon your strengths and genuine interests, you will consider it worth all the effort. However, it is then crucial that you literally build in times when you will step out of the studio and reflect critically on what you are achieving. You must frequently ask yourself whether the inquiry is still on track and whether you are pulling together the different kinds of evidence to attest to the research insights as well as making an engaging piece of artwork. This may well involve a process of making the 'tacit' explicit (see below).

Contextualising the process

Most artists also regularly experience other practices in their domain so the two differences in locating work in a lineage for a PaR project are, first, the need to be slightly more systematic in the coverage of the field and, secondly, to make notes including specific dates and times such that you can reference the event in complementary writings. Just as a prime aim of the literature review in a traditional research project is to ensure that you know – and can show that you know – what has previously been established in the field, so with a practice review you need to demonstrate awareness of the state of play. More important, however, is the process of identifying the specific insights your own work brings by distinguishing it from what has already been done. If you reach a point at which you can indicate several innovative, cognate practices in your field, noting their

achievements, and can also point to what is unique in your approach, you will be well on the way to *articulating and evidencing your research inquiry*.

Reading of all kinds in relation to studio practice – such as many artists already engage in – will bring additionally into play a range of ideas and concepts. If your work is investigating an aspect of contemporary culture (as it is likely to be doing in pursuit of new insights), the concepts involved will almost certainly resonate with those circulating in other subject domains. Much arts PaR is inter-disciplinary and has the potential to inter-relate with a number of cognate domains. This is why, incidentally, a literature review might not be the best place to start because you may draw on several domains and cannot read exhaustively in all of them. In the process of wide and open reading (one of the methods in the multi-mode inquiry), it is likely that *resonances* (again the emphasis is to mark a key term in my PaR discourse) will particularly emerge in one or two cognate domains and it is these which you will mine more deeply as the research progresses. This does not entail grabbing at a weighty theory to underpin your practice, though there may well be an engagement with complex ideas. At worst, attempts to grab a theory to justify a practice (particularly after the event) have proved unhelpful. It is rather a matter of finding *resonances* and it may well be the case that your *praxis* (another key term) will help strengthen understanding of the ideas articulated in words just as well-expressed concepts might assist in crystallising the ideas you are exploring through practice in the studio.¹²

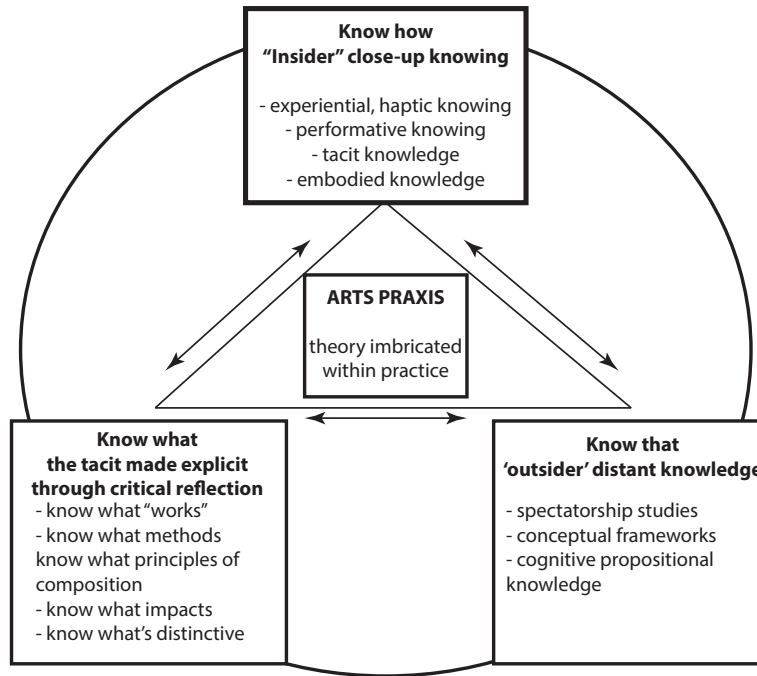
Documentation

It should be noted that the arrows on the axes of the triangle in my diagram below point both ways and that the term *praxis* indicates “the imbrications of theory within practice” and vice-versa. I take research overall to be the pursuit of new knowledge and substantial new insights and I recognise a range of methodologies to achieve that aim. Some insights are best articulated in words and others in other material practices but all modes entail gestures at articulation in the process of achieving the greatest clarity. Writing itself is a practice of codes and convention, not a neutral conveyor of truths.

In exceptional circumstances the showing of arts practice may alone evidence a research inquiry. However, because the PaR inquiry is not quite the same thing as the creative practice, in most instances the *articulation and evidencing of the arts research inquiry* is assisted by *complementary writing* (another key term) and related documentation. The writing does not translate, transpose or otherwise explain the practice, it complements it in accordance with the idea of *resonance* indicated above. Moreover, the full range of modes of writing, from the traditional third-person passive voice purporting objectivity of traditional academic writing through to poetry might be deployed in complementary writing in pursuit of the principle of finding the best means of articulation of the research inquiry and its findings. In a PhD, the former mode might best be used for a conceptual framework chapter, the first person for an account of process, and free-verse poetry in an attempt to capture the intangibility of an arts experience.

Particularly in respect of ephemeral performance work, documentation on video (downloaded to a DVD bound into the black book document) is necessary to provide a ‘permanent record’ as typically required by academic protocols or, indeed, university regulations. An edited visual account of process (again usually downloaded on to a DVD) is often most illuminating in respect

12) For discussion of an example of this process working in practice, see Nelson, 2013, Chapter 4.



of insights. The problematics of documentation are well articulated elsewhere.¹³ It is recognised that, because documentation itself is a creative process of construction, no document can simply stand in for thing itself. However, under the constraints of institutionalised academic research, documentation can prove very productive in respect of *articulating and evidencing the research inquiry*. The sceptic might consider if, given the chance to see a recording of a seminal performance from the past – perhaps a performance of a Shakespeare play at the Globe – they would decline rather than take the chance to gain some insights. Despite all the imperfections of recorded media, and given that we know they cannot replace the live experience itself, documentation of practice has proved very helpful in PaR where it is taken to be a record of the research inquiry not the arts practice itself as it would have been experienced 'live'.

If arts practitioners are prepared to engage in the activities outlined, simply extending their customary practices, they might readily adjust from the role of practitioner to that of practitioner-researcher. What remains is pulling together the various kinds of evidence produced by a multi-mode inquiry in a framework which lends it rigour. The model below affords such a framework.

Fully to accept and appreciate PaR, it is necessary to be open to means of knowledge production – or, more precisely, modes of knowing – beyond that achieved by 'the scientific method'. At stake in know-how – or proximal, insider, knowing – is the challenge to presumed objectivity in research by acknowledging that subjectivity – and indeed feelings – do not fundamentally compromise the attainment of new knowledge or substantial new insights. Indeed, since some kind of relationality is unavoidable in any research; the recognition and framing of subject-object inter-relationships contribute in themselves to a properly self-reflective presentation of findings.

Established hermeneutic models are helpful in PaR. The non-linear, circular or spiraling

13) See, for example, Rye, 2003; Reason, 2006; and Nelson, 2013.

networks, with many points of entry of hermeneutic-interpretative approaches better suit PaR than the traditional linear trajectories aiming at a finite conclusion.¹⁴ Based in standpoint epistemologies which recognise that there is no completely objective position but that all observers bring with them what Gadamer (1989) calls a “horizon of expectation”, modern hermeneutic models see the relations between subject and object as encounters, moments at which insights might be generated. The pursuit of planned tasks at each stage affords an element of structure whilst critical reflection upon them (as built into the research timeline) captures any insights and gives a sounder basis for moving on – either along that path or taking another direction.

Hermeneutic models overall take account of changes of direction and what, from the outside of an arts research process, might seem very open, even intuitive-chaotic. The built-in circle (as in my diagram) or spiral (more difficult to represent graphically) mobilises a dynamic inter-relationship between the characteristic doing of a creative process and reflective thinking (informed as appropriate in my model by know that). In recognising also that the question asked ultimately determines the answer, hermeneutic models demand constant reflection upon, and refinement of the framing of questions, but accept the provisionality of findings, an insight into the part changing the whole. Findings are marked at a point of exit from the spiral, indicating how future research might take the investigation forward.

Embodied knowledge

The idea of intelligent practice, or what I call a *doing-knowing*, is not, of course, new. Phenomenology has a century of history, and more than half a century ago Heidegger famously remarked that, ‘*thinking* may be “something like building a *cabinet*”. At any rate, it is a handi-work [*Handwerk*]’ (Heidegger 1976, p. 16). Modern philosophers, coming at the issue by different routes, affirm the notions of “enactive perception” and “embodied knowledge”. Neuroscientists, Francisco Varela and colleagues explain that:

[b]y using the term embodied we mean to highlight two points: first that cognition depends upon the kind of experience that comes from having a body with various sensorimotor capacities, and, second, that these individual sensorimotor capacities are themselves embedded in a more encompassing biological, psychological and cultural context. (1993, pp 172-173)

Building upon the work of Varela, Alva Nöe presses the case for “enactive” perception in positing that “perception and perceptual consciousness are types of thoughtful, knowledgeable activity” (Nöe 2004, p 03).

In this light, the model above proposes three inter-related modes of knowing: know-how, know-what and know-that, the circle indicating a hermeneutic process embracing dynamic inter-relationships between the three modes. The term *knowing* is ultimately preferred to ‘knowledge’ to indicate a dynamic, iterative process rather the ‘source-path-goal’ schema model in which conclusive findings, based upon instrumental data, appear to have answered a question once and for all. Following Varela, Nöe and others, it is to indicate a departure from propositional discourse articulated in writing as the sole means to knowledge and its effective sharing, and to allow the possibility of a practical embodied knowing before or beyond words. Nöe posits that ‘[t]o have an experience is to be confronted with a possible way the world is. For this reason, the experiences

14) For a discussion and an example of the application of hermeneutics to arts research, see Tringham, 2002.

themselves, although not judgments, are thoroughly *thoughtful*. Perception is *a way of thinking* about the world' (Nöe 2004, p. 189).

A distinction between 'knowing how and knowing that' was established by Gilbert Ryle in his seminal essay (1949) of that name. Challenging Cartesian body/mind dualism, Ryle argued that:

(t)he combination of the two assumptions that theorizing is the primary activity of minds and that theorizing is intrinsically a private, silent, or internal operation remains one of the main supports of the dogma of the ghost in the machine. (Ryle 1949, p. 28)

Since Ryle's conclusion that, "overt intelligent performances are not clues to the workings of the minds; they are those workings," (Ryle 1949, p. 27) know-how has been constructed as "procedural knowledge" in contrast with the "propositional knowledge" of know-that.

In the context of research, the 'know-how' artists generate – being a matter of experience and perhaps literally embodied (as in, for example, the shaping of the body by way of dance techniques) – remains largely tacit. The means of dissemination of such knowing in the professional context is from body to body by means of workshops, but this is inevitably a limited means of "effective sharing". Historically most commentary on the arts has been in the mode of "outsider" knowledge from the point of view of the experiencer, in what Susan Melrose (2006) dubs "spectatorship studies". It is useful in the first instance to correlate such "outsider" knowledge with the "insider" knowledge of those making the work. For example, if makers think their work is likely to have a particular kind of impact, it is informative to discover whether or not their anticipations are borne out in response (and any subsequent critical commentary). Some practitioners may even wish to mobilise audience surveys.

However, because insider and outsider knowing may be in different modes, the axis of my model between know-how and know-what marks the attempt to make the tacit more explicit such that it might be more widely disseminated. Though it may be that some know-how cannot be readily transposed into propositional discourse, a range of means of articulating the findings of critical reflection are proposed. Thus my additional 'know-what' category is comprised of the range of 'know-how' artists might have, but made more visible primarily by means of critical reflection articulated by the variety of means of documentation noted above and in resonance with ideas in circulation in writings. It must be emphasised that the arrows between modes of knowing on the diagram point both ways since it is not simply a matter of theory underpinning practice but of setting the three modes of knowing in dialogical inter-relation.¹⁵ It is processual in the manner of hermeneutics, not reductive. The evidence adduced by each of the modes gains strength from its correlation with that adduced at the others. It is a model of convergence in respect of *articulating and evidencing the research inquiry*.

Sharing the findings

There is much to be shared, within the arts community and beyond, about methods of working, principles of composition, the relation between texture and affect and so on. The interactive process marked by my model does require that artists are willing to examine what they do and how they do it, and share their findings. To those artists who believe such a process will douse the creative spark, suppress intuition and betray the magic of their art, I can only say they

15) Vygotsky noted, 'a reciprocal material-ideal engagement "from action to thought" (1986, p. xlv).

might be better suited to remain practitioners and not make the move to become practitioner-researchers in the academy. Because, to repeat, academic research is concerned with substantial new insights effectively shared. To those, in contrast, who are excited by the journey and, indeed, by the opportunity to travel freely between the artsworld and the academy with a clearer understanding of the requirements of each, I commend the multi-mode engagements entailed by my model which locates arts praxis at its centre as a key locus of evidence. Not only might research insights be achieved and artistic research take its proper place in the academy, creative practices might also be refreshed and enhanced by the process of *doing-thinking* and extended critical reflection upon it.

The new PaR methodology extends the trajectory of the spectrum of established methodologies noted above but develops its own criteria for credibility and rigour. Rigour lies more in the syncretism of a hermeneutic model than the depth-mining of other methodologies. One notion of 'rigour' in PaR is the worked-through-ness of ideas in process. In an account of her company's working process, practitioner-researcher, Anna Fenemore, has recently enumerated the stages as: '1. anticipation, imagination, and projection 2. playing, pretence and pleasure, 3. direction, repetition and/or insistence, 4. editing, *mise-en-scène* and composition. In devised performance work, a rigour may (or may not) be applied at each of the stages of the process: selection of materials; sifting (perhaps of found objects); documentation; augmenting with additional materials; developing principles of composition for the construction into a performed piece.

Another dimension of PaR rigour lies in the establishing of resonances (at times mapping praxis on to propositional discourse) in the effort both to make explicit what is tacitly known (perhaps through documentation of the process) and in seeking a verbal correlate (in complementary writing). The process of a praxis may well interrogate a conceptual framework articulated in words in analytic propositions. Indeed, Carter notes a "double articulation" in play:

[t]he condition of invention – the state of being that allows a state of becoming to emerge – is a perception, or recognition, of the ambiguity of appearances. Invention begins when what signifies exceeds its signification – when what means one thing, or conventionally functions in one role, discloses other possibilities.... In general a double movement occurs, in which the found elements are rendered strange, and of recontextualisation, in which new families of association and structures of meaning are established (Carter in Barrett, Estelle and Bolt, Barbara (eds), 2010, pp. 15-16)

Assessment of PaR may depend substantially on peer review but that is, after all, the historical basis of the assessment of rigour across all disciplines.

Some artists – particularly in the remaining independent artschools – wish to argue that the symbolic languages of the arts do not need a supplement of the symbolic codes and conventions of writing.¹⁶ In short, they believe the artwork might speak for itself in a research context. Though this may be possible in exceptional cases, for the most part, in my view, a mixed-mode approach to *articulating and evidencing the research inquiry* is more secure. Much has now been written on PaR and there are patently a number of possible approaches.¹⁷ The didactic tone of this article, though arising from a conviction based in experience that my model has worked well for colleagues and PhD students over a decade, should not be misread as an assertion that

16) See, for example, Lesage in Nelson, 2013.

17) See bibliography in Nelson, 2013.

What is at stake in 'the Practice as Research initiative'?

it is the only possible model. The model itself has been through several iterations and remains in development as does my thinking overall. However, without belief in the validity of a PaR methodology and its advocacy, arts practitioner-researchers will remain marginalised in the academy and possibly even excluded from the research domain on unjustifiable grounds.

Litteratur

- Austin, J.L., 1975 (1962). *How To Do Things with Words*. Cambridge, Ma: Harvard UP.
- Barrett, Estelle and Bolt, Barbara (eds), 2010 (2007). *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry* London & New York: I.B. Tauris.
- Butler, Judith, 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. London & New York: Routledge Classics.
- Carter, Paul in Barrett, Estelle & Bolt, Barbara, eds (2010 [2007]) *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry* London & New York: I.B. Tauris.
- Fenimore, Anna (ed), 2012. *The Rehearsal: Pigeon Theatre's trilogy of performance works on playing dead*. Bristol, UK/Chicago, USA: Intellect.
- Gadamer, Hans Georg, 1989 (1960). *Truth and Method*. Trans, J Weinsheimer and D.G. Marshall. London: Sheed and Ward.
- Haseman, Brad, 2010. Rupture and Recognition: Identifying the Performative Research Paradigm. In Barrett, Estelle and Bolt, Barbara (eds) 2010 (2007) *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry* London & New York: I.B. Tauris.
- Haseman, Brad & Jaaniste, Luke, 2008. *The arts and Australia's national innovation system, 1994-2008: Arguments, recommendations, challenges*. Occasional paper No. 7. Council for the Humanities, Arts and Social Sciences: Canberra.
- Hefce, 2011. *REF 2014 Assessment Framework and Guidance on Submissions*. Bristol, UK: Hefce
- Heidegger, Martin, 1976 (1954). *What is Called Thinking* Trans. J. G. Gray and F.D. Wieck. London: HarperCollins Perennial.
- Melrose, Susan, 2006. "The body" in question: expert performance-making in the university and the problem of spectatorship. <http://www.eis.mdx.ac.uk/staffpages/satinder/Melroseseminar6April.pdf>.
- Nelson, Robin (2009) 'Modes of Practice-As-Research Knowledge and Their Place in the Academy' in Allegue, L, *et al*, eds, (2009) *Practice as Research in Performances and Screen*. Basingstoke. Palgrave Macmillan. 112-130.
- Nelson, Robin, 2013. *Practice as Research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances*. Basingstoke: Palgrave.
- Noë, Alva, 2004. *Action in Perception*. Cambridge, Mass: The MIT Press.
- Polanyi, Michael, 1983. *The Tacit Dimension*. Gloucester, Mass: Peter Smith.
- Popper, Karl, 1963. *Conjectures and Refutations*. London: Routledge.
- Reason, Matthew, 2006. *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Rye, Caroline (2003) Incorporating Practice: A multi-viewpoint approach to performance documentation. In *Journal of Media Practice*. 3:2.

Robin Nelson

Ryle, Gilbert (1949). Knowing How and Knowing That. In *Concept of Mind*. Harmondsworth: Penguin Books. 26-60.

Till, Nicholas (2013). Feature: Opus versus output. In *Times Higher Education*. 7 March, 2013: 01. <http://www.timeshighereducation.co.uk/story.aspx?storyCode=2002261>

Trimingham, M (2002). A Methodology for Practice as Research. In *Studies in Theatre and Performance*. Vol. 22 (1). 54-60.

The Quality Assurance Agency for Higher Education, 2011. *Doctoral Degree Characteristics* www.qaa.ac.uk.

Vygotsky, Lev, 1986 (1934) *Thought and Language* (trans. newly revised and edited by Alex Kozulin). Cambridge Mass: The MIT Press.

Prof. Robin Nelson

Director of Research at the University of London, Royal Central School, and an Emeritus Professor of Manchester Metropolitan University. He has published widely on the performing arts and media and on "Practice as Research". His recent books include: *Practice as Research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances* (Palgrave, 2013); (co-edited with Bay-Cheng, S et al) *Mapping Intermediality in Performance* (Amsterdam University Press, 2010); and Stephen Poliakoff: *On stage and screen* (Methuen Drama, 2011).



Artikel

Veje og vildveje
Om idealer i kunstnerisk forskning

Foto: Barbara Katzin

Veje og vildveje

Om idealer i kunstnerisk forskning

Af Carsten Friberg og Christine Fentz

I denne artikel vil vi præsentere vores syn på kunstnerisk forskning. Vores intention er dels at præsentere, hvad vi betragter som hovedtræk ved kunstnerisk forskning, dels at bidrage til debat om vigtigheden af kunstnerisk forskning, og ikke mindst redegøre for hvorfor vi mener, at begrebet kunstnerisk forskning – artistic research – bør benyttes som definition, når der er tale om regulær forskningsaktivitet, og ikke reflekterende kunstnerisk aktivitet. Vores ønske er, at kunstnerisk forskning etableres og introduceres bredere i Danmark, end det i øjeblikket er tilfældet, hvor forskningen for størstedelen er knyttet til enkelte personer og også betragtes med en del skepsis fra flere sider. Vi ser gerne det sidste gjort til skamme, og at den eksisterende forskning bliver styrket for både at sikre dens kvalitet og bringe den i bedre kontakt med verden omkring os.

Som omdrejningspunkt præsenterer vi et værk, der på én gang både er resultatet af et udviklingsarbejde og indleder et forskningsarbejde for at kunne diskutere betydningerne af udviklingsarbejde og forskning ud fra det konkrete eksempel. Vi vil operere med disse to betegnelser (kunstnerisk udviklingsarbejde og kunstnerisk forskning), og ikke med kunstnerisk udviklingsvirksomhed, som vi opfatter som problematisk og uproduktivt, ja faktisk som benspænd i forhold til forskning. Dette vil vi tage op til sidst, hvor vores præsentation forhåbentlig har gjort det klart, hvorfor vi insisterer på at tale om forskning.

Vores fælles baggrund er Nordisk Sommeruniversitet (NSU). Siden 1950 har NSU dannet ramme om akademisk arbejde på tværs af faglige og nationale grænser i især Norden. Et vigtigt mål med NSU er at støtte arbejde, som ikke er fast institutionelt forankret, og som – ofte eksperimentelt – bryder grænser, og afprøver eller skaber nye tværfaglige forskningsfelter, der ikke har plads på de etablerede institutioner.

Inden for NSU har der siden 2007 været to studiekredse om kunstnerisk forskning (Practice-Based Research in Performing Arts og Artistic Research – Strategies for Embodiment), og en tredje kreds (Crossing Context: Interventions through Artistic Research) er påbegyndt i februar 2013. For arbejdet med afgrænsning, definition og udvikling af kunstnerisk forskning har NSUs forum været af stor betydning for en lang række aktører fra de nordiske og baltiske lande samt bl.a. fra Canada, Irland, England, Frankrig og Tyskland¹.

Studiekredsene om kunstnerisk forskning udsprang oprindeligt af et ønske blandt konferencedeltagere om at fortsætte det definitionsarbejde som Nordscens conference Re.searching i Malmö 2006 initierede (se Elkjær 2006).

1) Höskolan för Scen & Musik, Göteborgs Universitet; Teaterhögskolan Helsinki; Department of Art and Design – Faculty of Arts and Media – University of Chester; Arkitektskolen Aarhus; Art & Technology, Aalborg Universitet; Medicinsk Museion; Københavns Universitet; Centre for Drama, Theatre and Performance Studies – Department of English and Drama – University of Toronto; School of Social Sciences and Humanities, University of Tampere; The Estonian Art Academy; RMIT University School of Architecture and Design, Melbourne; NTNU, Trondheim; Royal College of Art, London; Universitetet i Tromsø.

Deltagerne i NSUs kredse har ret forskelligartede baggrunde. Der er både tale om kunstnere (fra mange forskellige kunstfelter), der er i færd med eller har afsluttet en ph.d., som tager en master, eller som i andre rammer foretager kunstnerisk forskning eller tilegner sig mere viden om feltet og dets afgrænsninger – såvel som deltagere fra traditionelle akademiske discipliner fx kunsthistorie, filosofi og antropologi. For begge denne artikels forfattere har NSU været et vigtigt forum for åbne og lærerige diskussioner så vel som for eksperimenter. Det internationale forum har bidraget til at skabe en klar idé om, hvad der praktiseres ved mange institutioner, såvel som hvad der melder sig af faglige og strategiske overvejelser i forhold til etableringen og udøvelsen af kunstnerisk forskning.

Om forskning

Inden vi skitserer, hvad vi forstår som grundtræk i forskning, vil det være på sin plads kort at spørge, hvad vi skal med forskning i kunstfagene?

I ganske kort form kan vi sige, at forskningens bidrag er at medvirke til at udvikle fagområderne ved fx at skabe og udvikle metoder, redskaber og uddannelse; styrke fagenes selvrefleksion for derved at præcisere og styrke deres position i forhold til dets udøvere og partnere og endelig at bidrage med viden i og uden for feltet, nationalt og internationalt (sml. fx Lotz 2003).

Udvikling af fagområderne sker ikke mindst gennem en del af det kunstneriske udviklingsarbejde; et eksempel herpå er Kobbernagel (2011). Udviklingsarbejde som fx scenekunstneriske laboratorier bidrager med både viden og selvrefleksion. Det afgørende mht. forskning er, at den bidrager ved at indskrive arbejdet i et globalt vidensfællesskab med dets finansieringsmuligheder.

Det er vigtigt at understrege, at forskning og praksis ikke står i modsætning til hinanden, men på flere måder enten drager nytte af hinanden i et tværfagligt samarbejde, hvor forskningen beriger den kunstneriske praksis. Det kunne være ved at levere en konkret viden, eksempelvis historikerens viden om psykologiske profiler og handlingsmønstre i det 16. århundredes Venedig der kunne bidrage til at skabe en anderledes og overraskende Shylock. Det kunne også være ved, at der gøres brug af forskning fra andre felter, fx kognitiv teori om perception og hukommelse, for at informere en konkret performance, som beskrevet af Hansen & Barton (2010) i forhold til deres opsætning *Vertical City*.

Forskning og praksis som hinandens partnere har været diskuteret og praktiseret i en længere årrække inden for design og arkitektur som 'forskning gennem design' (Frayling 1993, Archer 1995, Downton 2003). Den samme diskussion er også blevet taget op i forhold til forskning i kunst af Henk Borgdorff (2006 og 2012).

Kunstnerisk forskning er en forskning, som går *gennem* den kunstneriske praksis, hvad enten forskningen praktiseres af kunstnere eller i nært samarbejde med kunstnere. Hvad dette kan betyde er næppe sagt bedre, end Kim Vincs gør det i forhold til dans:

Danseforskning har altid og uundgåeligt impliceret en relation til praksis; men den traditionelle struktur, hvor dansen er genstand for en undersøgelse, oftest af en anden end den kunstner, der har skabt værket, bliver dekonstrueret af dansekunstnere, som iværksætter praksisbaseret forskning. Dette medfører et skift fra dans som undersøgelsesobjekt til dans som undersøgelsesmiddel (Vincs 1999, 99).

Siden forskning blev introduceret i arkitektur og design, har disse forskellige tilgange til forskning været diskuteret, og der er ingen grund til at gentage diskussionerne i forhold til kunstnerisk forskning inden for scenekunst. Til gengæld vil der være god grund til at gentage Katrine Lotz' finale efter hendes glimrende diskussion af forskning i arkitektur, hvor hun – ud over kort og

præcist at give nogle karakteristika ved forskning – også spørger, om det betyder, at alle kunstnere nu også skal til at kunne bedrive forskning:

Om kunstnerne kan? Jamen det er da ikke dem alle sammen der skal. Forskning i human- og samfundsvidenskaberne generelt og Phd-graden i særdeleshed er da heller ikke for alle. Det er forbeholdt de perverse få, der kan leve med den nærmest skizofrene form for selvplageri, der består i at sætte sig ved siden af og betragte sig selv, sine undersøgelser, handlinger, opfindelser, argumenter og metoder og samtidig fremstille både projekt, iagttagelse og refleksion transparent og originalt (Lotz 2003, 84, kursiv i original).

Med det som afsæt vil vi i det følgende angive nogle grundlæggende træk, som kendetegner forskning – i kort form nærmest med karakter af manifest.

Elementer til et Manifest

I vores karakteristik af kunstnerisk forskning baserer vi os på principper, der betragtes som almindeligt anerkendt i forskningssammenhænge, og som lægger sig tæt op ad både OECD's *Frascati Manual* fra 2002 og Kulturministeriets *Forskningsstrategi* fra 2009.

I Kulturministeriets rapport angives tre principper:

"Originalitet: at forskningen udvikler ny viden, indsigt og erkendelse".

"Transparens: anvendelse af relevante metoder og teoridannelser".

"Gyldighed: redegørelse for arbejdets forhold til relevante vidensområder" (Kulturministeriet 2009, 11, 42 og 56, kursiv slettet).

For hvert princip uddybes, fx at originalitet drejer sig om "udvikling af nye metoder, modeller, begreber og teorier [og] anvendelse af allerede eksisterende forskningsresultater og -metoder i nye sammenhænge". Særligt skal her lægges mærke til, at "[f]orskningsprojekter, der har karakter af afprøvning og udvikling, kan gøre brug af kunstneriske udviklingskompetencer" (ibid.).

Vi finder i det store hele disse principper nyttige som retningslinjer, og vil ikke anfægte dem. Vi vil blot i lyset af vores egne erfaringer fra bl.a. det forskningsfællesskab, vi er del af, omdøbe og tilføje lidt. Således vælger vi frem for originalitet at tale om *ny viden* fx i form af nye opdagelser, perspektiver og sammenhænge. Hvad, der betragtes som nyt, er det så det faglige fællesskabs opgave at holde selvjustits med.

Blandt andet derfor er et andet princip *transparens*. Om transparens hedder det i Kulturministeriets rapport, at "[f]orskningsarbejdet skal objektiveres gennem anvendelse af de *for forskningsområdet* relevante metoder og teoridannelser" (ibid., kursiv tilføjet). Forskningsprocessen består af en række motiver og valg, som alle skal lægges åbent frem for det forskningsfællesskab, man deltager i. En afgørende pointe er, at det er forskningsfællesskabet, som afgør, hvilke måder at arbejde på, som er relevante. Nogle måder er almene for al forskning, men når det handler om kunstnerisk forskning, er der også andre måder, som specifikt hører til i den sammenhæng. For eksempel diskussioner om hvilke teorier der meningsfuldt kan finde anvendelse inden for den kunstneriske forskning, og om de i givet fald skal underkastes en oversættelse, eller om der skal udvikles egne teorier al den stund at teori artikulerer en given praksis og derfor må være formet af den praksis, den vil bringe til orde (Friberg 2010).

Frugtbarheden af kunstnerisk forskning i forhold til det globale forskningsfællesskab ligger ikke mindst i, at der her arbejdes på måder, som adskiller sig fra andre forskningsstrategier, og som derved bidrager med en anden og ny viden.

Legitimiteten af arbejde som forskning ligger i dokumentationen af arbejdet. Det drejer sig om permanent at blive mødt med en forventning om offentlighed, dvs. at kunne gøre rede for sine valg, sine motiver for dem, hvilke overvejelser der knyttede sig til dem, hvilke konsekvenser man så, og som begrundede at man gjorde det ene frem for det andet, osv. Det er gennem idealet om transparens, at forskningssamfundets selvjustits opretholdes, det faglige niveau holdes, og at adgangen til viden sikres.

Dette hænger direkte sammen med det tredje princip, *validitet* og *relevans*. Idet forskningen forholder sig til et fællesskab, afgør fællesskabet, om den gjorde forskning er interessant, ved at den bidrager med noget nyt og vigtigt. Fællesskabet afgør også, om det er gjort rigtigt, og om håndværket er godt nok set i forhold til det specifikke fællesskabs særlige viden.

Som det fjerde hænger dette sammen med *formidling* til det relevante forskningsfællesskab og til en interesseret offentlighed, så det bliver muligt at afgøre, om arbejdet faktisk holder, og at det er ny viden.

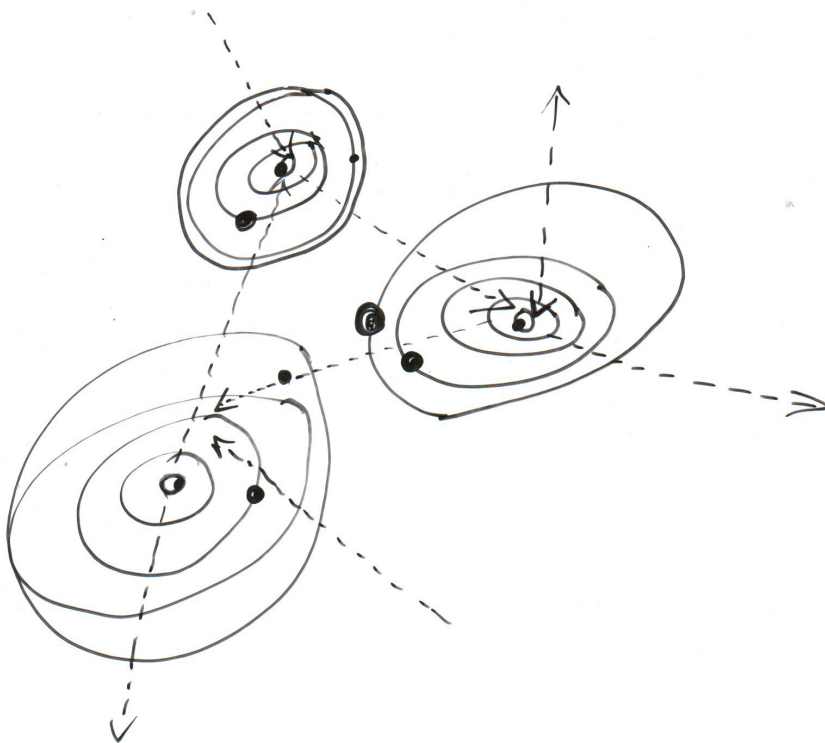
Summarisk vil vi således understrege, at kunstnerisk forskning ikke adskiller sig fra anden forskning uanset om den finder sted inden for naturvidenskaberne, samfundsvidenskaberne eller humanvidenskaberne, idet de alle deler samme grundform. Derimod adskiller kunstnerisk forskning sig fra kunstnerisk udviklingsarbejde ved at være underlagt de nævnte spilleregler, hvad udviklingsarbejdet ikke er og aldrig bør være. Afgørende er først og fremmest kravet om, at forskningen tilhører et kollektiv – forskningsfællesskabet – som til enhver tid kan bede om forklaringer og begrundelser for ens arbejde, og som også har autoriteten, hvad angår værdien af arbejdet.

Det kunstneriske udviklingsarbejde har frihed til at være personligt, dvs. man kan følge egne mål og dagsordener, uden at det skal begrundes i forhold til en relevant kontekst. Ganske vist må det ofte også forholde sig til omgivelserne bl.a. i forhold til et evt. præsentationskrav og kritikere, men der kan ikke afkræves samme form for begrundelse undervejs i processen, dvs. at det samtidigt skal opfylde kravene om at bidrage med ny viden og være transparent, validt og formidlet.

In the Field

I det følgende dykker vi ned i værket *In the Field* af Christine Fentz og Secret Hotel, som er en produktionsenhed, stiftet i 1999, med base i Aarhus og med mange internationale og nationale gæstespil siden 2008. Secret Hotel kan beskrives som et rummeligt sted med mangfoldige værelser – hvor hvert rum er en unik oplevelse: Vandringsforestilling i naturen, danseperformance, dokumentarfilm, udstilling – og der skabes rum både for børn og for voksne. Paletten af forskellige aktiviteter holdes sammen af et værdigrundlag med rødder i bl.a. Arne Næss' *Deep Ecology*. At vi ikke kan gå *ud i* naturen, fordi vi selv er natur, og at vore omgivelser ikke blot skal ses som ressourcer for menneskene, idet vi er en del af hele økosystemet. Deep Ecology handler ikke blot om menneskets placering i naturen, men om at anskue alle dele af naturen på et ligeværdigt grundlag (Næss 1989). Ideen om adskillelse mellem menneskene og naturen skaber derimod grobund for en destruktiv tilgang til jorden og omgivelserne.

Interessen som iscenesætter og performer er her at skabe scenekunstnerisk arbejde – som udgangspunkt tværdisciplinært – der undersøger og udfordrer forholdet mellem optrædende og tilskuere. Sammen med kollegaer og folk fra andre fagområder foretages skabende kunstnerisk



Tegning: Christine Fentz

arbejde så vel som udviklingsarbejde, og primært i regi af NSU også egentlig kunstnerisk forskning funderet i det kunstneriske arbejde.

En drivkraft bag den undersøgelse, der resulterede i *In the Field*, var opfattelsen af, at de på denne planet dominerende kulturers verdenssyn synes at have mistet deres ydmyghed – eller måske har de aldrig haft den. Overordnet kunne man kalde det interesse i menneskets relation til, primært, ikke-menneskeskabte omgivelser.

I performance lecturen *In the Field* – der siden premieren i 2008 har spillet over 50 forestillinger i elleve lande på to kontinenter med lokale gæsteindslag alle disse steder – var ønsket at skabe mulighed for, at tilskuerne, kaldet gæster, kan få stimuleret både sanser og intellekt og reflektere over, hvordan vi forholder os til vore omgivelser – både menneskeskabte og ikke-menneskeskabte. Udgangspunktet for arbejdet er delvist spirituelt. Dette bruges bevidst som drivkraft, men gæsterne kan tage, hvad de vil og kan, uden løftede pegefingre. Man kan sige, at hver enkelt gæst downloader det, som vedkommende har software til, og alle får en oplevelse ud af værket uanset præferencer.

In the Field består grundlæggende af følgende elementer: Christine, en gammeldags overheadprojektor, fotos fra Tuva² i Sibirien og fra Danmark, max. 40 gæster på lænestole, puder, mv. samt diverse genstande, dufte, mv. Christine serverer te, når folk kommer, beder alle om at tegne deres hjem på et overhead-ark, og hun deler i de følgende 80 min. sine iagttagelser, overvejelser og erfaringer om, hvordan vi forholder os til vore omgivelser, til sted, rum og tid, hvordan vi navigerer i forskellige typer landskaber, og hvordan disse påvirker vore verdenssyn såvel som vore tidsopfattelser. Udover forskellige gæsteindslag, fx musiker, filosof, scenekunstner, får

2) Tuva er en republik i den russiske føderation beliggende nordvest for Mongoliet, hvortil Christine har rejst syv gange siden 2004.

gæsterne flere mindre opgaver. Alle taler sammen undervejs og afslutningsvist bliver gæsterne vækket fra en lytte-oplevelse til lyden og duften af suppeservering, der så nydes i fællesskab.

Performance lecturen undersøger forskellige verdenssyn, hvor den splittelse mellem mennesket og naturen, der kendetegner den vestlige kultur, kontrasteres med et andet syn, samtidigt med at forholdet mellem optrædende og tilskuere udfordres.

Denne kontrast er en tuvinsk praksis. Et eksempel herpå er, når det handler om at reparere en bil (med liden elektronik). Ejeren gør det for det meste selv. Han (i Tuva endnu altid en mand) reparerer bilen følgende *reglerne for bil*, og brænder dernæst en smule artisch, hellig enebær, af. Artisch bruges som en ofring og mad til ånderne, og bilejeren afbrænder det for at sikre sig, at ånderne vil lade bilen fungere vel og længe. Denne handling har intet at gøre med de mekaniske regler for bil. Hvad handler det så om? Det synes at være en form for fortløbende genforhandling og fornyelse af gode relationer med noget, man ikke kan kontrollere eller se. Handlingen er et eksempel på en tilsyneladende unødvendig handling, der synes at vise ydmyghed over for noget, man opfatter sig i eller ønsker samhørighed med, men som ikke er målbart.

In the Field som performance lecture er altså en invitation til refleksion, en invitation der også i sin form udfordrer splittelsen mellem passiv tilskuerrolle og sceniske handlinger. Derfor tales der heller ikke om tilskuere, men om gæster. På denne måde bliver *In the Field* brændpunkt for flere undersøgelser. Dels et filosofisk spørgsmål om vores forhold til den verden vi lever i, stillet ved at udfordre det vante gennem det anderledes, det tuvinske, som i sig selv også er genstand for undersøgelse. Dels en undersøgelse af forholdet mellem optrædende og tilskuer som gør det oplagt at arbejde med deltagerbaserede eller ambiente forestillinger.

I forbindelse med typer af deltagerpositioner har den kroatisk instruktør, performer og sociolog Emil Hrvatin, nu med navnet Janez Janša, skrevet om to typer perception: Han skelner mellem *optical* perception, og hvad han kalder *topical* perception (Allsopp 1997). *Topical* laver Hrvatin/Janša af ordet topografisk – om kortlægning af landskab inklusiv dets lokalhistoriske og kulturelle kendetegn. *Optical* perception dominerer i prosceniumteatret, hvor de fleste stimuli modtages gennem øjet, mens man er placeret siddende, frontalt iagttagende. I arbejde med et udvidet teatersyn, fx hvor den traditionelle tilskuerposition udfordres, er *topical* perception i spil: Man ser ikke kun med øjet, men *ser* med hele kroppen, i og med at man har mulighed for at have flere optikker, flere fysiske positioner. Den opfattende krop, der både ser, lytter, mærker og fornemmer, bliver en del af hele det landskab, der omgiver den. Hrvatin/Janšas tilgang tager højde for, hvordan tilskuerens perception er anderledes så snart vedkommende er placeret inde i kunstværket. På et andet niveau korresponderer den også med et holistisk synspunkt: At anskue (nogle) kunstværker som et landskab der skal opleves og modtages med alle sanser – så at sige åndes og leves i. Man kunne også tale om behovet for at navigere i det enkelte kunstværk, hvilket vi vil vende tilbage til.

Dette bliver på rammende vis beskrevet af den tuvinsk-mongolske forfatter Galsan Tschinag, der med sin nomadebaggrund og uddannet i Dresden i 1960'erne kender både den vestlige og den tuvinske kultur indefra: "Særligheden ved den europæiske civilisation er, at vi skærer alting i småstykker og har svært ved at fatte helheden. At vi ikke ser os selv som en del af noget større, som et vældigt vi, men tror at vi kan afgrænse os i vort Jeg" (Bramming 2004; sml. Tschinag & Schenk 1997, 203).

Rejseruter

En undersøgelse af mere kulturelt tilsnit kunne være foretaget via arbejdet med *In the Field* fx af forskelle og ligheder mellem to grundlæggende forskelligartede kulturer, fastboende og nomader, undersøgt med scenekunstneriske metoder. En del af de navigationsmæssige forskelle berøres da

også i selve værket, og dette ligger også til grund for den invitation til refleksion over vort forhold til omgivelserne, som gæsterne får. Men forskning ud ad denne rute ville være af en langt mere antropologisk karakter. I stedet blev et fokus selve skabelsesprocessen og dermed formatet performance lecture: Det blev til spørgsmålet om, hvordan den valgte form påvirkede den måde, som de behandlede emner blev udfoldet, komponeret med og formidlet på.

Som vi sagde indledende, er skabelsen af performance lecturen *In the Field* resultatet af et udviklingsarbejde, men sideløbende med det blev selve processen med udviklingen til et tema for undersøgelse. Denne tematisering blev igen selv en del af processen med skabelsen af *In the Field* og sideløbende til forskningsarbejde: Hvorledes fandt arbejdet sted? Hvad motiverede de forskellige valg? Kunne der siges at være en metode, som nok lå bag processen, men ikke eksplicit før end at en refleksion herover kunne afsløre den? Og ville dette så være af interesse ud over selve skabelsen af *In the Field*? Ville dette både bidrage til en forståelse af en skabende proces til udvikling af arbejdsformer for andre og til udviklingen af performance lecture som en særlig genre? Spørgsmål, der alle rækker ud over udviklingsarbejdet, og som først vil folde sig fuldt ud i en forskningssammenhæng.

Arbejdet med at finde det rette format for *In the Field* som en deltagerbaseret forestilling begyndte med en arbejdskrise, der opstod under et længere residency i Göteborg. Gennem samtaler med kollegaer stod to ting klart: Kontrasten til det fremmede (det tuvinske), som skulle være anledning til en del af deltagerens refleksion, blev også anledning til at se på arbejdsprocessen selv, idet aspekter af den nomadiske kultur åbnede for en forståelse af arbejdsprocessen. Desuden blev det åbenbart, at der parallelt til det kunstneriske arbejde også var en praksisbaseret forskningsproces i gang, i og med at selve arbejdsprocessen måtte under grundigere belysning.

Et afgørende skridt på vejen var en bemærkning fra en kollega, Torbjörn Alström: "Du laver forskning på dig selv". Dette åbnede for det dobbelte forløb, der kendetegner *In the Field*: Udviklingen af performance lecturen blev samtidig et forskningsarbejde. Et vigtigt aspekt af arbejdsprocessen stod efterhånden klart: Den var alt andet end lineær. Som en del af *In the Fields* skabelsesproces blev det nødvendigt at kaste mere lys på selve denne ikke-lineære proces for at bevidstgøre de benyttede metoder.

Hvad, arbejdsprocessen strukturelt kunne ligne, var netop nomadernes færden, som de ses i Tuva og hos andre nomader. Et klart billede fremkom af en spiralerende metode, nu navngivet *nomadic research*³. Denne betegnelse skyldes, at kunstnerisk forskning som aktivitet kan have strukturelle paralleller til aspekter af nomadisk liv, herunder deres migration. Nomader er meget sjældent, som nogle stadig tror, frit omrejsende. De er derimod "fastboende" (Chatwin, 1996) på deres græsningsarealer, hvor de følger fastlagte migrationsruter alt efter årstid og ressourcer og vender tilbage til de samme bopladser. Migrationsbevægelserne er derfor spiralerende ved at lokaliteter, der migreres imellem, genbesøges igen og igen, og ved at man på den aktuelle boplads har diverse bevægelsesrutiner af både praktisk og rituel karakter. Et billede herpå kunne være spiraler på snor. [illustration]

Dette, at vende tilbage til steder og lære dem bedre at kende såvel som at undersøge noget nyt og ukendt gennem cirkulære bevægelser, meldte sig altså som et strukturelt træk ved arbejdsprocessen. En stærk parallel til den hermeneutiske cirkel i meget konkret fysisk form, men med en progression – eller mulig fordybelse – bl.a. fordi spiraler ikke forbliver på samme horisontale niveau.

Undersøgelsen af arbejdsprocessen med henblik på at skabe det rette format kunstnerisk måtte

3) Benyttet af Christine Fentz første gang i 2007 ved en fremlæggelse af residency-forløb under Nordscen, Stockholm.

selv følge denne proces, nu med åbne øjne og metodebevidsthed. At denne undersøgelse også kunne betragtes som forskning, gav ikke mindst et møde med dramatikeren og dramaturgen Barbro Smeds anledning til. Smeds opererede med to typer forskning: Helte-forskning og flaneur-forskning (Fentz 2010, 240). Ifølge Smeds er helte-forskning hypotesebaseret arbejde, hvor man *rejser ud* for at finde et mere eller mindre kendt resultat eller mål. Flaneur-forskning er, med Walter Benjamin i tankerne, lidt som at spadserere, hvor forskeren reagerer lydhørt på indskydelser og distraktioner undervejs. Nomadisk forskning er en videreudvikling af Flaneur-forskningen, hvor man bevidst bruger de spiralerende bevægelser inden for et givent område.

I vor NSU-studiekreds' første antologi har følgende ganger-metafor og lange sætning været benyttet i et definitionsforsøg af arbejdsprocessen bag *In the Field*: "Den ganger, jeg benytter for via tekst at rejse gennem mit arbejdslandskab, er mig-der-ser-på-mig-selv mens jeg arbejdede, og dernæst analyserer jeg mig selv, der iagttager denne iagttagelse-af-mig-selv. Og sidenhen forsøger jeg at dele noget af dette med jer, læserne" (ibid., 210). De indsigter, som *In the Field*-processen bidrog med, og som oplevelsen af værket også tilbyder, handler om en form for venligt opgør med myten om de lineære processer: Vores skolegang er struktureret efter lineær kausalitet – har man gennemgået/bestået en skoleklasse, kan man komme videre op i den næste. Men kunstnerisk arbejde og forskningsprocesser rummer uundgåeligt kaos, cirkulære bevægelser, digressioner såvel som udskydelser. Et aspekt af kunstnerisk forskning er det skift i optik og tilgange, som forekommer, når man netop veksler mellem at dykke ned i kontekst og proces og at analysere denne. Dette tilbagevendende skift har været essentielt i navigationen under tilblivelsen af *In the Field* såvel som i den praksisbaserede forskning i selve processen. Et navigationsskift, der kunne karakteriseres som en pendulerende bevægelse mellem at kende vejen og fare vild.

Med performance lecture-formatet er ønsket at stille deltagerne direkte spørgsmål og delagtiggøre dem i viden i et format, der ikke har forelæsningsens karakter, men som derimod kan rumme både deltagerinddragelse og performance-elementer. *In the Field* har en spiralerende – eller nomadisk – struktur, idet den kredser om og uddyber temaer. Arbejdet med *In the Field* åbnede en forskningsproces med dennes krav om dokumentation af og transparens for forløbet. Kun på denne måde blev det muligt at se, hvad der blev kigget efter, samt være i dialog med en omverden med fælles interesser. Og performance lecturen selv har taget aftryk af, at selve processen undervejs er blevet iagttaget, dokumenteret og gjort transparent. Dokumentationen af arbejdsprocessen og de medfølgende og efterfølgende refleksioner blev bl.a. til en antologiartikel i NSU-regi. Hverken den eller *In the Field* i sig selv er et fuldt leveret stykke forskning. Det afgørende er derimod den måde, hvorpå forskning meldte sig og blev en del af en arbejdsproces og dermed peger i retning af det både nødvendige og produktive i forskning, som forløber *gennem* en kunstnerisk proces.

Spørgsmål til forskning

Vi har med *In the Field* ville give et eksempel på, hvad der kan være på færde i kunstnerisk forskning. På baggrund af de grundtræk ved forskning vi angav ovenfor, var tanken at vise, hvordan kunstnerisk forskning kan udføres i relation til kunstnerisk arbejde.

Med eksemplet ligger det os også på sinde at gå imod nogle problematiske forestillinger om, hvad forskning er. Det er først og fremmest forestillingen om, at forskning og kunstnerisk virke skulle være så uforenelige, at kravene, der skal honoreres, for at noget er forskning, gør så meget vold på det kunstneriske arbejde, at man er bedre tjent foruden, eller – lige så ufrugtbar – opfattelsen at kunstnerisk forskning ikke kan anskues som regulær forskning. Dertil kommer også spørgsmålet, om vi får bedre kunst af kunstnerisk forskning.

For at begynde med det sidste, så behøver koblingen ikke være så enkel, at den går fra konkret forskning til et givent værk. Bidraget fra forskningen er også at udvikle aspekter af relevans for kunsten som fx metoder og pædagogik. Sagen må desuden være at pege på, at det bliver muligt at gøre noget, som ellers ikke ville ske. Dette demonstrerer *In the Field* på to måder.

Den ene er, at det at have forskning som ramme har bevæget projektet i en retning, det ikke havde taget uden. Forskningens spilleregler har ført til eksplicit refleksion over format, metode og produktionsform. Den anden er det tværfaglige. Gennem *In the Field* berøres arbejde både af antropologisk og filosofisk karakter, nemlig i forhold til forståelsen af tvivnske normer og levevis og i forhold til refleksionen over vor egne vestlige kulturelle selvforståelser. Begge dele sker med afsæt i en kunstnerisk måde at arbejde på, som afviger fra både antropologens og filosofens og således bidrager med ny og anden viden. Kunstnerisk forskning kan også give et afkast ved at give viden fra sig til nytte for andre discipliner og på dette punkt jo også gå i dialog med de andre forskningsområder til gavn for det kunstneriske arbejde selv.

Til spørgsmålet om foreneligheden af forskning med kunstnerisk praksis må siges, at der er tale om forskellige processer med forskellige spilleregler, men et positivt svar hænger sammen med, at man ikke opfatter forskning for snævert i forhold til, *hvordan* den udøves. Fx at den skulle være knyttet til store mængder af teoretisk litteratur samt primært skrifteligt arbejde eller til kontrollerede og gentagelige eksperimenter. Forskellige forskningsområder har simpelthen forskellige forskningspraksisser (sml. Archer 1995).

Problematiske er det også, hvis man lægger forskningspolitiske strategier til grund for forestillingen om, hvad forskning er, fx at forskning er kendetegnet af klart definerede målsætninger, hypoteser, teoretiske modeller og metoder for arbejdet. Sådant arbejde der sjældent. Ganske vist kan det ofte lyde således, fordi en forventning til en forskningsansøgning er, at der er et veldefineret mål og metoder, og fordi forskningsresultaterne som regel præsenteres sådan, når efterrationaliseringen er trådt ind. Men forskning er sjældent en målrettet aktivitet, målet er jo netop ny viden, og den kan i sagens natur sjældent udpeges på forhånd, men må findes bl.a. via diverse evt. spiralerende bevægelser. Hvordan fx formidlingen finder sted, om det sker i tekst, diagrammer, formler eller noget fjerde, er det så det enkelte forskningsområde om at vurdere (Dombois 2006, 23 f.; Borgdorff 2008, 94).

For at skabe en plads for forskning, hvor forskningen sker *gennem* kunst og design, har der siden 1990'erne været diskuteret en kategorisering i tre former. En hvor kunst er genstand; en anden hvor forskning bidrager til praksis som fx forskning i kunstpædagogik eller undersøgelse af bestemte metoder, eksempler kan her være Sjöström (2007) og Sandblad (2010); og endelig en tredje om forskning gennem praksis hvorom det i Christopher Fraylings radikale beskrivelse af forskning *før* kunst og design hedder, at det er: »[f]orskning, hvor resultatet er et artefact – hvor tænkningen så at sige er *indlejret* i artefactet, og hvor målet ikke først og fremmest er formidlet viden som verbal kommunikation, men som visuel, ikonisk eller billedelig kommunikation« (Frayling 1993, 5, kursiv i original). Hvilket sprog, der er passende for både argumentation og formidling af kunstnerisk forskning, må forskningsmiljøet selv afgøre. Lige som formler og diagrammer er passende i nogle videnskaber, så må det også tænkes, at skitser, modeller, objekter, billeder, notationer og meget andet er det i den kunstneriske forskning (Lesage 2009, 6).

Kategoriseringerne har tjent til at skabe en plads, hvori den kunstneriske forskning kan placere sig. Hvor pladsen er skabt – men i Danmark endnu til debat – handler det nu om, at rammerne skal udfyldes på baggrund af regelsættet, vi præsenterede ovenfor. Det betyder, at autoriteten for at afgøre om kunstnerisk forskning faktisk er forskning, først og fremmest ligger inden for en

kunstforskningspraksis. De standarder, som kunstnerisk forskning skal leve op til, er dem, som forskningspraksissen selv sætter, som det i disse år sker fx i forhold til www.journalofartisticresearch.org (JAR) (sml. Borgdorff 2012, 200 ff.).

Transparens og motivationer

Af de forskellige regler er transparens nok den mest centrale, fordi det både er et afgørende kendetegn for en moderne forskningskultur, og fordi det kan demonstrere en kontrast til det kunstneriske udviklingsarbejde. En del af den moderne videnskabs selvforståelse hænger sammen med, at viden ikke er en personlig sag, men er bidrag til et kollektiv, og dermed at både mål og midler før eller siden skal konfronteres med andres kritiske og skeptiske spørgsmål om, hvad det bidrager med, hvorfor også andre skal have interesse i arbejdet, hvordan mellemregningerne er gjort, og om disse er gode nok. Der er her tale om, at det arbejde, som ofte findes dokumenteret i skitsebøger, dagbøger, optegnelser osv., samt fx i form af flygtige fysiske arbejdsplaner, må gøres til en del af den samlede præsentation, hvis man bevæger sig fra udviklingsarbejde til forskning. Samtidig skal det også anerkendes, at disse mellemregninger rummer forskningens tænkning (Gilbert 1998; Dombois 2006, 23 f.). Forskning drejer sig med andre ord ikke kun om at præsentere det færdige forskningsresultat, men om at præsentere dette sammen med tilblivelsesprocessen der udgøres af alle elementerne på den vej, som blev tilbagelagt for at komme til resultaterne. Andre skal kunne gennemskue ens tilbagelagte vej. Det betyder ikke, at andre skal kunne reproducere arbejdet, som ved laboratorieeksperimenter der skal kunne gentages, sådan som kravet kan være i nogle naturvidenskabelige sammenhænge. Der er blot tale om, at andre skal kunne følge tankegangen, dvs. argumentationen, så de kritisk kan evaluere den (sml. O'Donoghue 2009, 359 og 365).

På samme måde kan man i forskning ikke følge en blot personlig dagsorden, hvori man tilsidesætter andres arbejder og spørgsmål for alene at følge det mål, man sætter sig – sådan som det er muligt i kunstnerisk udviklingsarbejde. Der er ofte en personlig motivation for forskeren for vedkommendes specifikke spørgsmål; men undersøgelsen, der sættes i værk, kan ikke alene følge personlige dagsordener uden at konsultere andre arbejder.

Hvis målet fx er at beskrive, og problematisere, det moderne, vestlige menneskes forhold til de ikke-menneskeskabte fænomener i vore omgivelser, og at gøre det blandt andet gennem at opstille en kontrast til vores adfærd ved at se på fx nomaders forhold til det samme i Sibirien, så er det ikke i udgangspunktet begrundet af, at der er valgt en bestemt antropologisk metode. Det er derimod forårsaget af, at en person, Christine Fentz, stiller en række spørgsmål motiveret af hendes interesser grundet i den person, hun er, og som undervejs fx gør brug af antropologisk litteratur sammen med anden, også ikkefaglig, litteratur. Hvad der herfra kan legitimere arbejdet som forskning, er nu måden, som motivation og valg bliver begrundet på. Hvis de enkelte valg undervejs havde været arbitrære og uden en argumentation, som andre kan gennemskue og enten acceptere eller anfægte, så falder arbejdet ved vurderingen uden for forskerfællesskabet. Dette skyldes altså ikke uenighed i sagens relevans eller vigtigheden af nogle af elementerne undervejs, men alene vurderingen af måden indsigterne er tilvejebragt på.

Den vej, man har tilbagelagt for at tilvejebringe sine indsigter, hedder med et græsk ord metode. Undervejs må der jævnligt vælges, hvilken retning man tager. Det at fare vild er en nærmest obligatorisk – omend til tider frustrerende – del af forskningens ruter. At lægge disse valg og begrundelser frem for andre hører med til at gøre arbejdet transparent.

Forskning, udviklingsarbejde og udviklingsvirksomhed

Vi har gennem artiklen valgt at tale om forskning og udviklingsarbejde, men ikke om udviklingsvirksomhed sådan som det er blevet introduceret af Kulturministeriet i rapporten fra 2012 (Kulturministeriet u.å.). Dette skal afsluttende kommenteres.

Med udviklingsarbejde tænker vi på det arbejde, der foregår i tilknytning til enhver praksis, og som forholder sig til problemer og finder løsninger. Løsninger kan være dem, der opstår i fortsat dialog med arbejdets problemer, og som der ikke tænkes videre over. Den slags løsninger har nok mere karakter af erfaringer, som vedvarende gøres og bliver en del af egen og fælles praksis. Egentlig udvikling er der så måske ikke tale om, men alligevel om at en praksis over en tid ændrer sig og heri også udvikler sig.

I en stærkere betydning af løsninger kan vi tale om dem, der følger af, at man har stillet sig mere omfattende spørgsmål. Her er der mål og måske også i større eller mindre grad en plan for, hvordan målet skal nås. For at det arbejde kan kaldes forskning, må en forskningspraksis introduceres, nemlig den der er blevet diskuteret ovenfor. Et udviklingsarbejde behøver ikke følge disse regler, men kan være et arbejde hvor man alene forfølger egne interesser uden at skele til en etableret tradition, og hvor man heller ikke dokumenterer ethvert skridt på vejen, men nok de væsentlige og for relevante partnere interessante skridt.

Da Kulturministeriet i 2009 udgav deres rapport om forskning hed det, at man senere måtte lave en udredning om udviklingsarbejde (Kulturministeriet 2009, 57). En rapport er kommet, hvori udviklingsarbejde er blevet til udviklingsvirksomhed, muligvis begrundet i at man tidligere har talt om, at et udviklingsarbejde er resultatet af udviklingsvirksomhed (Kulturministeriet 1997, 24). Det slås nu fast, at udviklingsvirksomhed erstatter både forskning og udviklingsarbejde (Kulturministeriet u.å., 17). Det, som vi her har kaldt udviklingsarbejde, er nu blevet til kunstnerisk praksis, og udviklingsvirksomhed kiler sig ind som endnu en kategori, der ikke – og det siges meget klart (ibid., 13) – må kaldes forskning. Motivet er et behov for at kunne dokumentere arbejdet på KUMs institutioner, og dette behov oversættes til en kategori, der hverken er praksis, arbejde eller forskning, men altså virksomhed.

Indholdsmæssigt finder vi det vanskeligt at forstå, hvad det er for en kategori, der skydes ind her. Kendetegnene for udviklingsvirksomhed er i fire punkter: "placering af egen kunstnerisk praksis i forhold til eget fagområde", "hvordan projektet bidrager til udviklingen inden for fagområdet", "kritisk refleksion over proces", "kritisk refleksion over resultat" (ibid. 12 og 19). Intet af dette synes for alvor at komme i konflikt med idealerne for forskning. Videre hedder, at "det afgørende er, at der sker en formidling til fagfæller i et medie, som kan anerkendes ... af fagfæller" (ibid.). Her anerkendes det, at der i praksis allerede er "enighed om, at kunstneriske udtryk kan læses og tolkes af fagfolk, på samme måde som matematikere fx læser matematiske formler – en læsning som ikke nødvendigvis er forståelig for almenheden" (ibid., 43) og her bliver det vigtigt at pege på, at en sådan fagfællepraksis netop i disse år er under etablering i forskningssammenhæng primært i tilknytning til JAR. Allerede i forskningsrapporten hed det som allerede citeret, at "[f]orskningsprojekter, der har karakter af afprøvning og udvikling, kan gøre brug af kunstneriske udviklingskompetencer" og videre at der skal anvendes "de for forskningsområdet relevante metoder og teoridannelser" (Kulturministeriet 2009, 11).

Det er således vanskeligt at se, hvorvidt bestemmelserne om udviklingsvirksomhed ikke allerede er indeholdt i kravene til forskning. Omvendt er de opstillede definitioner heller ikke tilstrækkelige til at karakterisere forskning, og pointen er netop også, at definitionen af udviklingsvirksomhed skal være meget rummelig (Kulturministeriet u.å., 15). Her kan man så tænke, at den bliver så

rummelig, at indholdet bliver helt væk, eller at der ikke bliver nogen egentlig forskel mellem hverken kunstnerisk udviklingsvirksomhed og kunstnerisk arbejde eller forskning. Det sidste kan næppe være hensigten, da der forudsættes en meget radikal adskillelse af kunst og videnskab. Kunst og videnskab er forskellige erkendefelter (ibid., 5); det er forskellige processer for frembringelse af viden (ibid., 8), og de kendetegnes ved hver sin logik (ibid., 7). En århundrede lang kamp om at få kunstens virke anerkendt på lige fod med videnskabens i forhold til erkendelse kastes i vor opfattelse således bort – og så alligevel ikke, for det hedder også, at ”videnskabelig forskning og kunstnerisk udviklingsvirksomhed i realiteten indgår i et kontinuum af forskellige former for videns- og erkendelsesproduktion” (ibid., 20). Dette er dog et meget mere frugtbart synspunkt, og det lader også til at være den egentlige intention med rapporten. Tilbage sidder man så med en undren. Dels over hvorfor der først skal graves så dyb en grøft mellem kunst og videnskab for bagefter at anbefale at udviklingsvirksomhed bliver ”anerkendt ... som en nødvendig videns- og erkendelsesproducerende aktivitet på linje med videnskabelig forskning” (ibid., 15). Dels en undren over hvorledes der er et kontinuum mellem forskellige logikker!

Endelig må peges på de vanskeligheder, der opstår i forhold til at begå sig i samarbejder hjemme og særligt internationalt, når ordet forskning bliver bandlyst (ibid., 13). Dog anerkendes det i rapporten, at udviklingsvirksomhed på engelsk hedder research. En begrundelse er, at research på engelsk har en bredere betydning end på dansk, hvor det betyder videnskabelig forskning (ibid., 17). Her aner man, at der i rapporten er opereret med et snævert begreb om videnskab, måske så snævert at det er sammenfaldende med naturvidenskab. Men vi har dog også både social- og humanvidenskab lige som vi forhåbentlig har lagt tidligere tiders kampe om anerkendelse af humanvidenskab som (ordentlig) videnskab bag os såvel som positivistiske idealer for videnskabelighed hentet i naturvidenskaberne (sml. Kjørup 1999, 100 ff.). Introduktionen af kunstnerisk forskning sker jo netop, fordi der introduceres videnskabeligt arbejde på dette felt nu. I forskningsrapporten hed det fornuftigvis også, at forskningsbegrebet er både alment og bredt, og Kirsten Hastrup blev her citeret for, at forskning er ”overordentlig varieret, fordi den altid må bøje sig i retning af den del af virkeligheden, eller det materiale, der forskes i” (Kulturministeriet 2009, 36).

Bandlysningen af forskning gør det også vanskeligt at forklare mulige samarbejdspartnere i fx andre lande, at man laver noget, der er på linje med deres forskning, men at vi blot ikke må kalde det forskning. Hvad skal man svare, når man bliver holdt fast på, om man laver forskning eller ej? Hvis det alene drejer sig om et ord, hvorfor er det så ikke godt nok på dansk, men kun på engelsk? Og hvis det ikke handler om ord, må vi vel som konsekvens forlade forskningssamarbejderne. Der vil næppe være interesse for at dele forskningsmidler med nogle, der laver noget, der er ligesom forskning, men ikke må hedde forskning.

Afsluttende må vi sige, at når vi taler for betegnelsen forskning, er det på ingen måde for at fortrænge det kunstneriske udviklingsarbejde. Der skal være plads til dette arbejde uden formelle begrænsninger, der kan skabe benspænd og fjerne lysten. Det politiske behov for akkreditering og sikring af kvalitet må man forholde sig til, men løsningen er næppe at påtvinge udviklingsarbejdet en række begrænsninger ved at gøre (noget af) det til udviklingsvirksomhed, og samtidig spænde ben for, at egentlig kunstnerisk forskning kan finde sted og benævnes som sådan.

Vores fokus har været betegnelsen forskning, bl.a. fordi vores erfaringer gennem NSU er, at der sker meget i landene omkring os, og at etableringen af forskningsområdet kunstnerisk forskning i disse år pågår i høj fart, både hvad angår formerne, såvel som hvad fagene kan og skal forvente af feltet. Hvis betegnelsen forskning ikke tages for pålydende, må man spørge sig, hvorvidt den nævnte udvikling reelt fortsætter uden synderlig dansk deltagelse. Dette er både trist og uheldigt.

Litteratur

- Allsopp, Ric (1997). "Theatre as Landscape or Field? Performance, Visuality and Site-Specific Theatre". Aarhus Lecture March 1997. Unpublished paper.
- Archer, Bruce (1995). The Nature of Research. In *Co-design, interdisciplinary journal of design*, January, s. 6-13.
- Borgdorff, Henk (2006). *The Debate on Research in the Arts (Sensuous Knowledge. Focus on Artistic Research and Development* No. 02). Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen.
- , (2008). Artistic Research and Academia: An Uneasy Relationship. In: Torbjörn Lind (red.). *Autonomi och egenart – konstnärlig forskning söker identitet*. Årsbok KFoU, Stockholm: Vetenskapsrådet.
- , (2012). *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press.
- Bramming, Pernille (2004). Jordkloden er som mit hoved. In *Bøger, Weekendavisen* 30. april-5. maj.
- Chatwin, Bruce (1996). *En studie i rastløshed*. Samlerens Bogklub.
- Dombois, Florian (2006). Kunst als Forschung. Ein Versuch, sich selbst eine Anleitung zu entwerfen. In: Hochschule der Künste Bern (red.). *HKB/HEAB*, Bern.
- Downton, Peter (2003). *Design Research*. Melbourne: RMIT University Press.
- Elkjær, Lisbeth (2006). *Re.Searching – om praksisbaseret forskning i scenekunst*. Nordscen – documentation book, NordScen – Nordisk center for scenekunst.
- Fentz, Christine (2010). Nomadic Research and Tools for Travelling. In: Carsten Friberg & Rose Parekh-Gaihede, with Bruce Barton (red.). *At the Intersection Between Art and Research. Practice-Based Research in the Performing Arts*. Malmö: NSU Press.
- Frayling, Christopher (1993). Research in Art and Design. In: *Royal College of Art Research Paper*, I, s. 1-5.
- Friberg, Carsten (2010). The Question of Theory in Architectural Research. In: Hilde Heynen & Alex Rauta (red.). *EAAE Transactions on Architectural Education no 43. Proceedings of Four EAAE-ENSHA Subnetwork Workshops on Architectural Theory*. Hasselt (2006), Trondheim (2007), Lisbon (2008), Fribourg (2009).
- Gilbert, Jean (1998). Legitimising Sketchbooks as a Research Tool in an Academic Setting. *International Journal of Art and Design Education*, vol 17, hæfte 3, pp. 255-266.
- Hansen, Pil & Bruce Barton (2010). Research-Based Practice. Situating *Vertical City* Between Artistic Development and Applied Cognitive Science. In: Carsten Friberg & Rose Parekh-Gaihede, with Bruce Barton (red.). *At the Intersection Between Art and Research. Practice-Based Research in the Performing Arts* Malmö: NSU Press.
- Kjørup, Søren (1999). *Menneskevidenskaberne. Paradigmer og traditioner i humanioras videnskabersteori*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Kobbernagel, Lene (2011). *Kompositorisk metode i Charlotte Munksøs, Ralf Richardt Strøbuchs og Barbara Wilsons optik*. Statens Teaterskole.
- Kulturministeriet (1997). *Kulturens forskning 1994-2000 – en handlingsplan fra Kulturministeriets Forskningsudvalg*. Kulturministeriet.
- , (2009). *Forskningsstrategi for Kulturministeriets område*. København: Kulturministeriet.

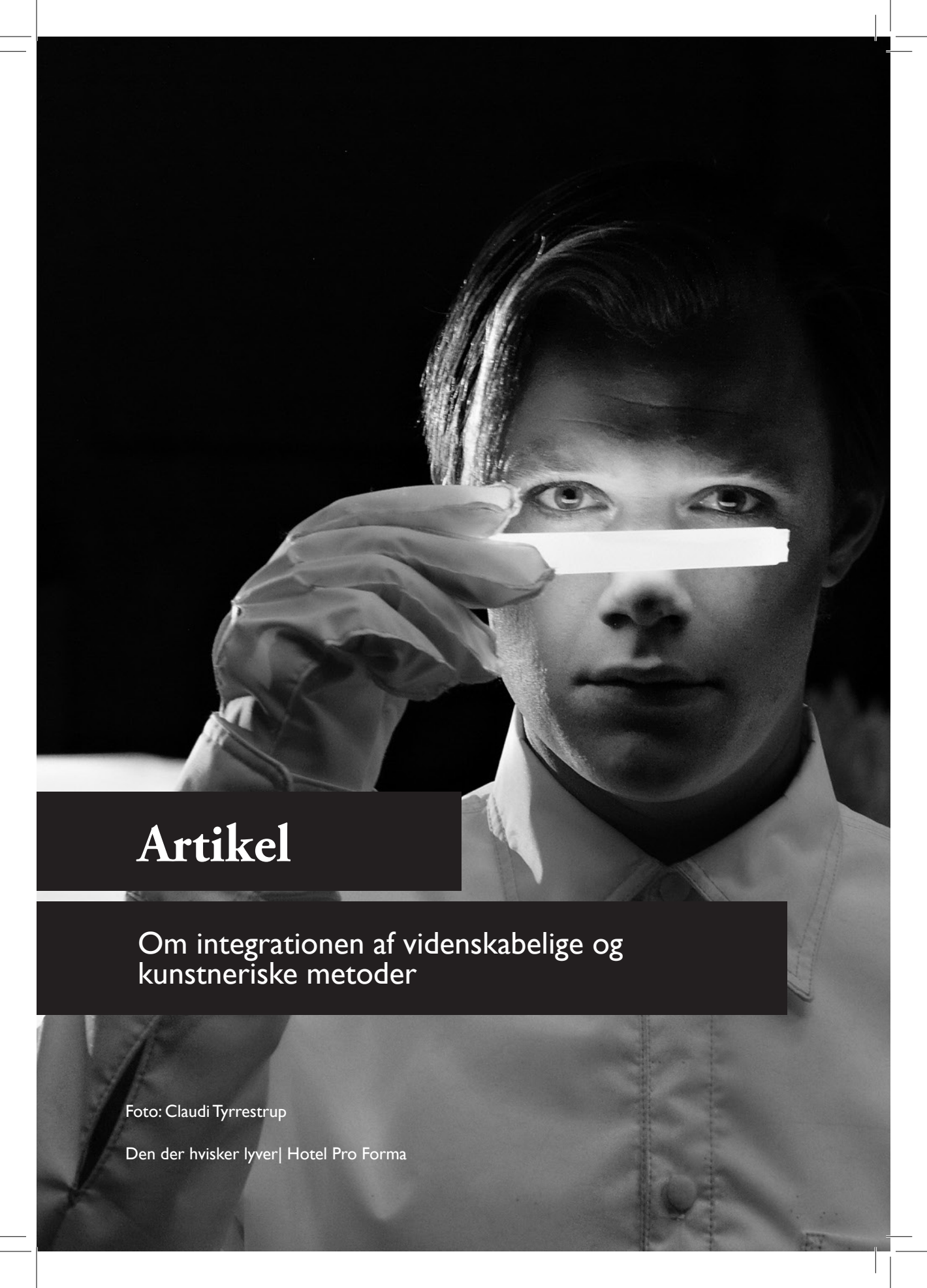
- , (u.å.). *Kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Uddredning om vidensgrundlaget* på de videregående kunstneriske uddannelser. København: Kulturministeriet.
- Lesage, Dieter (2009). The Academy is Back: On Education, the Bologna Process, and the Doctorate in the Arts. *e-flux journal*, #4, s. 1-9.
- Lotz, Katrine (2003). Transparens, originalitet og gyldighed. *Nordisk Arkitekturforskning*, 1/2003, s. 75-87.
- Næss, Arne, (1989). *Ecology, Community, Lifestyle*. trans. and ed. D. Rothenberg, Cambridge: Cambridge University Press.
- O'Donoghue, Dónal (2009). Are We Asking the Wrong Questions in Arts-Based Research? *Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research*, 50(4), 352-368.
- Pedersen, Morten A. (2003). Networking the nomadic landscape. Place, power and decision making in Northern Mongolia. In: Roepstorff, A., N. Bubandt & K. Kull (red.). *Imagining Nature. Practices of Cosmology and Identity*. Aarhus University Press.
- Sandblad, Fia Adler (2010). The Actor's Knowledge. An Actor's Reflection on Practice. In: Carsten Friberg & Rose Parekh-Gaihede, with Bruce Barton (red.). *At the Intersection Between Art and Research. Practice-Based Research in the Performing Arts*. Malmö: NSU Press.
- Sjöström, Kent (2007). *Skådespelaren i handling – strategier för tanke och kropp*. Stockholm: Carlssons Bokförlag.
- Tschinag, Galsan & Amélie Schenk (1997). *Im Land der zornigen Winde*. Zürich: Unionsverlag.
- Vincs, Kim (2009). Rhizome/Myzone: A Case Study in Studio-Based Dance Research. In: Estelle Barrett & Barbara Bolts (red.). *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*. London, New York: I.B. Tauris.

Carsten Friberg

Ph.d., adjunkt, Aalborg Universitet og ordførende for Nordisk Sommeruniversitet. Har bl.a. udgivet *Æstetiske erfaringer. Filosofiske betragtninger af den moderne kultur* København: Multivers, 2007 og redigeret, sammen med Rose Parekh-Gaihede og Bruce Barton *At the Intersection Between Art and Research. Practice-Based Research in the Performing Arts*. Malmö: NSU Press 2010.

Christine Fentz

Cand.phil i dramaturgi, Aarhus Universitet. Instruktør, performer, og kunstnerisk leder af Secret Hotel. Medstifter af og ordførende for Uafhængige Scenekunstnere 2005-2009. Redaktør, med Tom McGuirk og Emeline Eudes, på *Artistic Research – Strategies for Embodiment*, NSU Press, udkommer 2013.



Artikel

Om integrationen af videnskabelige og kunstneriske metoder

Foto: Claudi Tyrrestrup

Den der hviker lyver | Hotel Pro Forma

Om integrationen af videnskabelige og kunstneriske metoder

Af Falk Heinrich

Indledning

Siden 2008 har Aalborg Universitet udbudt en uddannelse, der bærer den engelske titel Art & Technology (fremover, ArT). ArT er en tvær-fakultær uddannelse og et forskningssamarbejde mellem Institut for Arkitektur, Design og Medieteknologi (del af Det Tekniske og Naturvidenskabelige fakultet) og Institut for Kommunikation (en del af Det Humanistiske Fakultet). Et af grundlagene for og formålene med ArT er integrationen af akademiske og kunstneriske metoder. Som titlen på uddannelsen antyder, består mit genstandsfelt i denne artikel af primært teknologi-baserede artefakter og projekter af forskellig art, såsom inter- eller reaktive installationer og events, dynamiske eller interaktive urbane installationer og forskellige medieprojekter. ArT fokuserer primært på deltagerbaserede artefakter, der aktivt involverer publikum i værkets eller projektets udfoldelse. Således forsøger mange af disse projekter at operationalisere, skabe og rammesætte sociale aktioner. Tematisk beskæftiger ArT-projekter sig ofte med spørgsmål vedrørende kunst og bæredygtighed, kunst og sundhedspleje, kunst i socialt udsatte boligkvarterer, kunst i det urbane rum, etc. Til sidst i denne artikel præsenteres to forskellige studenterprojekter.

Dermed er ArT en del af en kunsttradition og -praksis, der arbejder med teknologi som ét af kunstens redskaber og virkemidler, og som derfor befinder sig i krydsfeltet mellem kunst og videnskab med hver deres metodiske og metodologiske baggrund. Disse kunstprojekter gennemføres typisk af individuelle kunstnere og kunstnerkollektiver, ofte i samarbejde med universiteter og internationale kunst- og designskoler. Hvert enkelt af disse tværdisciplinære projekter skal tage stilling til, hvilke metoder, der skal anvendes, ofte ved at vælge ud fra en bred vifte af eksisterende akademiske og kunstneriske metoder. Navnlig i en uddannelsesmæssig sammenhæng er spørgsmålet om samspillet mellem praksis og teori vigtigt og kompliceret. Vore erfaringer viser, at kollegiale diskussioner vedrørende metode, især vægtningen mellem teori- og praksis-baserede metoder, mellem kreative-kunstneriske og reflekterende akademiske tilgange samt mængden og dybden af teknologisk kunnen, ofte er et spørgsmål om ideologi og især den personlige uddannelsesmæssige baggrund.

Min indledende problemformulering er således, om vi kan identificere en slags kode eller heuristik, der ganske pragmatisk sætter os bedre i stand til at vælge mellem og integrere eksisterende kunstneriske og akademiske-videnskabelige metoder i forhold til specifikke projekter. Min udforskning af dette teoretiske problem tager udgangspunkt i en mere detaljeret beskrivelse af teknologisk kunst og kunstneriske udforskninger af teknologi i forhold til kunstens sociale funktioner og dens muligheder for at indgå i tværfaglige og -metodiske projekter (kunstens appropriering). Dette fører til en kort definition og diskussion af forholdet mellem kunstbaseret forskning og forskningsbaseret kunst, der danner udgangspunkt for min centrale teoretiske pointe, nemlig videnskabens og kunstens respektive brug af form-medium forskellen som værende et heuristisk redskab for integrationen af videnskabelige og kunstneriske metoder. Mit empiriske grundlag er mine erfaringer med ArT, som jeg er studieleder for.

ArT: integration af videnskabelige og kunstneriske metoder op til fornyet overvejelse

ArT er en relativ ny universitetsuddannelse i Danmark. Den engelske betegnelse *art and technology* bliver nogle gange brugt til at betegne en separat kunstart og nogle gange anvendt om mere specifikke udtryksmidler og metoder. Betegnelsen *art and technology* har desuden i mange år også henvist til en bred vifte af uddannelser, der integrerer kunst, ingeniørkundskab samt humanistiske og samfundsvidenskabelige teorier og metoder. I årtier har *Art and technology* indikeret et forskningsområde med forskningscentre og netværk (fx Leonardo, ANAT). I de angelsaksiske lande (især England, USA og Australien, men også i fx Singapore) har kunstuddannelserne længe været en integreret del af universitetssystemet (se fx, Singerman 1999). Dette har på afgørende vis forandret kunstpraksis og omvendt udvidet det videnskabelige metodekatalog. Singerman hævder, at kunsten på den ene side er blevet mere konceptuel og har opgivet sin kantianske arv, der baserer kunst og kunstreception på formålsløshed og æstetisk smagsdom. Med hensyn til elektronisk kunst, mediekunst og den nyere bio-kunst, har samarbejder mellem kunstneriske og videnskabelige institutioner og diskurser ikke kun skabt nye kunstformer, men også nye udstillingsdomæner og præsenteringsformater, der ligger uden for de traditionelle kunstinstitutioner og spillesteder. På den anden side har en voksende mængde af litteratur om kunstbaseret forskning beskrevet en udvidelse af videnskabelige metoder gennem inkorporeringen af såvel kunstneriske metoder og kunstværker, især inden for sociologi, psykologi og humaniora (se for eksempel Knowles, 2008; Leavy, 2009).

I denne forbindelse og i henhold til ovennævnte uddannelses-, forsknings- og praktiske virkefelt skal den lidt forstokkede danske adskillelse mellem kunst og videnskab og mellem kunstnerisk udvikling og videnskabelig forskning ses som et irritationsmoment, i hvert fald med hensyn til teknologi-baseret kunstnerisk forskning og uddannelse, bl.a. fordi midlerne til denne type virksomhed og forskning generelt er sparsomme. På den anden side afstedkommer denne nærmest ideologiske uddannelsespolitiske adskillelse fornyede refleksioner i forhold til, hvilken form for metodisk integration inden for kunst og videnskab (teknologi) vi ønsker, hvordan denne integration i givet fald skal forstås, og hvilket formål den tjener. Erfaringen har vist, at denne integration ikke kommer af sig selv. Forskellige konferencer/symposier, der diskuterer skæringspunktet mellem kunst, teknologi og videnskab (ISEA, DAC, Ars Electronica, osv.) bekræfter, at diskursive og metodiske forskelle fremkalder mange holdningssammenstød, frustrationer (ikke mindst på et teoretisk niveau), men også erkendelsen af nødvendigheden for både kunstudvikling og løsningen af globale problemstillinger (hvilket jeg vil vende tilbage til). I denne sammenhæng er ArT som uddannelses- og forskningsområde tvunget til at definere sig selv på den ene side i modsætning til kunstnerisk forskning, foretaget på fx kunstakademier, og på den anden side i forhold til de humanistisk-hermeneutiske, sociologiske og naturvidenskabelige forskningsdiskurser. ArTs fundamentale problemstillinger, udfordringer og muligheder synes at hidrøre fra og kan beskrives ved hjælp af disse grænsedragninger.

Selvfølgelig er der tungtvejende sociokulturelle og historiske grunde til denne kløft. Tillad mig i det følgende at anvende en meget bred pensel. Ifølge sociologen Niklas Luhmann (2000) er et kunstværk defineret ved at være en del af et bestemt socialt system, kunstsyste-
met, der opererer med og i et medium og på baggrund af koder og programmer, der er forskellige fra videnskabssystemets medium, programmer og kode. Desuden er disse systemers

samfundsmæssige formål ganske forskellige. Kunstens traditionelle¹ formål består i skabelsen af konkrete singulære værker, der afstedkommer æstetiske oplevelser, mens det videnskabelige system afdækker lovmæssigheder (viden), primært i form af abstraktioner og generaliseringer (teorier). Videnskaben har ikke svært ved at beskrive faglige strategier, eftersom alle akademiske discipliner skal redegøre for deres metoder og metodologier. Generelt har humaniora arbejdet med fænomenologisk-hermeneutiske metoder, hvor et objekt (en tekst, illustrationer, musik, etc.) fortolkes ved hjælp af den hermeneutiske spiral (eller cirkel). Sociologi anvender et arsenal af kvantitative og kvalitative empiriske metoder i studier af demografiske, etniske og socio-kulturelle problemstillinger. Naturvidenskaben fremmer den deduktive videnskabelige metode, som ved hjælp af eksperimenter og præcise målinger verificerer eller falsificerer hypoteser.

Ifølge Luhmann (2000) er kunstens samfundsmæssige funktion at vise verden i verden, dvs. at vise, at det også kan være anderledes. Verden i verden (den imaginære realitet) omfatter såvel mulige, men også urealiserbare fiktive verdener. I modsætning hertil genererer videnskabssystemet relativt stabil faktuel viden om den eksisterende verden. Kunsten synes derimod at arbejde med subjektive, personlige oplevelser og tolkning. Kunstnere siges at skabe værker ved hjælp af personlig inspiration og visioner, som kunstpublikummet derefter frit kan fortolke og smagsdømme på subjektiv vis (som bemærket af mange filosoffer, såsom Kant, Hume, og Hegel). I løbet af det 20. århundrede har kunsten udvidet sit virkefelt ved at inkorporere flere andre formål, anvendelsesområder og strategier, herunder politiske, sociale, selvrefererende, personlige, samarbejdsorienterede og æstetiske problemstillinger. Ikke desto mindre fortsatte, ja øgede moderne kunstneriske metoder de personlige dimensioner. Kunstnerne arbejder i dag bl.a. med selvudviklede metoder, der har til formål at producere kunstværker, der adskiller sig fra alle andres kunstværker. Den poetiske proces fra idé-undfangelse til produktion af arbejdet menes at overskride videnskabens diskursive logik og regelpoetikens love (det ligger allerede i Kants genibegreb, der nødvendiggøres fordi et kunstværk grundlæggende er formålsbestemt og skal derfor transcenderes). Tit bruger kunstneren sig selv og sine ubevidste lag som et slags forvandlingsfilter (McNiff 1998), der transformerer den empiriske realitet til kunstneriske ideer og artefakter. Bergsons (2007) intuitionsbegreb bliver ofte brugt som teoretisk grundlag for denne skabelse. Der er ingen mangel på metaforer for den kunstneriske proces, såsom rejser, pludselig åbenbaring, flow, tilfældighed (serendipitet), og også kamp. Kunstnerisk håndværk, det vil sige kendskab til materialer og forarbejdningsteknikker eller forståelse af andre kunstformer, ses som et nødvendigt grundlag, den kunstneriske inspiration og kunnen helst skal kunne overskridende for at afdække nye, overraskende eller kritiske perspektiver og dimensioner af verden (fx Lincol og Denzin 2003).

Wilson opsummerer denne kløft i sin bog *Information Art* (2000), hvor han ganske kategorisk tildeler videnskaben blandt andet begreberne fornuft, normativitet, forklaring, validitet og verifikation, hvorimod kunsten er karakteriseret ved begreber som følelser, intuition, og suggestion. Andre har beskrevet denne forskel på lignende vis (fx Borgdorff 2006, Frayling 1993, Eisner 1981). Kløften mellem videnskabelige og kunstneriske metoder bliver endnu mere kompleks, hvis vi tilføjer de talrige videnskabelige diskurser og metoder fra humaniora, sociologi, teknik og naturvidenskab. Der bliver tale om et helt netværk af kløfter.

1) Jeg tillader mig at anvende termen *traditionel* i denne sammenhæng, da kunst som uddifferentieret samfundsdomæne siden renæssancen langt ind i det 20. århundrede har gennemgået en evolution, der fremelskede de æstetiske aspekter af formgivning og udtryks- og betydningsskabelsen.

Konstruktion af verdener

Det synes klart, at *art and technology* projekter skal finde metodiske konvergenspunkter, der er i stand til at koble kunst og videnskab og lokalt overvinde det diskursive skel mellem forskellige faglige og kunstneriske discipliner. Wilson, for eksempel, foreslår kreativitet og målet at forbedre verdens (jf. globale) udfordringer som fælles konvergenspunkter. Med henvisning til kritisk teori forklarer Wilson, at videnskabens fundamentale positivistiske overbevisninger i løbet af det forrige århundrede langsomt er blevet modificeret og afmonteret. Også videnskaben er nemlig afhængig af eksisterende kulturelle værdier og symboler og dens resultater er meget afhængige af forskerens position i forhold til den observerede verden (jf. anden ordens-kybernetik). Viden kan nu ikke længere bestå af endegyldige sandheder, men kun af teorikonstruktioner, der kan forklare aspekter og dimensioner af verden indtil nye og bedre forklaringsmodeller er fundet eller konstrueret. Denne indsigt synes at åbne op for et teoretisk felt for interdisciplinære og inter-metodiske tilgange. Alt dette er dog en gammel nyhed, især indenfor humaniora og samfundsvidenskaben. Konstruktivisternes har længe hævdet, at videnskabelige sandheder er sociale konstruktioner (fx Piaget, Glasersfeld, Bateson, Luhmann og mange andre), med inspiration i Vicos teorem *verum factum*. Latour (1999) beskriver videnskaben og forskeren som én aktør på linje med andre aktører (fx materialer), der alle er involveret i emergensprocesser. Pickering (1995) understreger praksis som *modus operandi* af sammenvævning af materiel og menneskelig agens. Dette gælder især kunstbaseret forskning, da indarbejdelsen af kunstneriske processer og produkter i sociologiske forskningsprojekter (fx Leavy 2009; Stringgay et al 2008) uundgåeligt gør disse projekter til aktionsforskning. (Finely 2008)

Faktisk har mange tværfaglige (og transdisciplinære) *art and technology* projekter ført til fremkomsten af ikke blot nye teknologier og teknologiske løsninger, men også nye formater i den videnskabelige forskning og kunst. Her tænker jeg for eksempel på samarbejdet mellem kunstnergruppen Blast Theory og Mixed Reality Lab ved University of Nottingham eller på Stelarc's samarbejder med forskellige medicinske universitetsinstitutter, der har ført til konstruktionen af hans *Third Hand* (1980) eller groningen af et ekstra øre: *Ear on Arm* (2008).

Men hvorfor skal vi så fortsætte drøftelsen af sondringen mellem kunstneriske og videnskabelige diskurser, når virkelighedens praksis allerede har gennemhullet disse teoretiske, atavistiske kategorier? Det ser ud til, at den kunstneriske praksis har fundet løsninger på et problem, der kun eksisterer på et teoretisk og metodologisk niveau.

Min udfordring er, at en humanvidenskabelig artikel (som denne her) opererer på et teoretisk niveau, idet den indskrives sig i en akademisk diskurs ved at forsøge på at finde teorier og abstrakte afgrænsninger og relationer, der formår at konceptualisere mulighederne for inter-metodiske strategier. Derfor må mit forskningsspørgsmål være, om sondringen mellem videnskabelige og kunstneriske metoder stadigvæk er givende eller om man kunne tænke sig andre, måske subsidiære forskelle, der kan løse mit teoretiske problem og belyse, hvordan kunstbaserede universitetsuddannelser, som ArT, kan operationalisere både kunstneriske og akademisk-videnskabelige metoder i deres undervisnings- og forskningsprojekter. Sagt på en anden måde: er der en yderligere distinktion, der kan fungere som et slags heuristisk program i forhold til integreringen af kunstneriske og akademiske metoder, og som dermed kan overvinde den nærmest ideologiske afgrænsningskamp mellem kunstneriske og videnskabelige metoder?

Jeg mener, at den ønskede heuristik med fordel kan tage udgangspunkt i Luhmanns skelnen mellem medium og form. Men før jeg komme ind på denne skelnen og kunstens evne til at anvende forskellen mellem medium og form på en særlig måde, og før jeg videreudvikler

distinktionen ved at applicere den på mit genstandsområde, vil jeg redegøre for *art and technology*-projekter og udviklingen af deres genstandsfelt for at give en klarere og mere konkret forståelse af feltet og dets metodologiske udfordringer. Dette skal gerne godtgøre, hvorfor jeg ikke mener, at den kategoriske skelnen mellem kunst og videnskab er tilstrækkelig længere.

Kunstappropriering I: Kreative alliancer

Som allerede nævnt mener jeg, at det uddannelsespolitiske udgangspunkt gør, at kunstnerisk forskning på (danske) universiteter skal være udformet anderledes end forskning udført på (danske) kunstakademier. To vigtige begreber er i denne sammenhæng kunstbaseret forskning og ligeledes forskningsbaseret kunst. I modsætning til McNiffs definition (1998, 2008), ønsker jeg at definere kunstbaseret forskning som primært akademisk forskning, der gør brug af kunstprojekter og -værker som metoder og katalysatorer til at frembringe data, information og løsninger i forhold til en veldefineret (akademisk) problemstilling. Kunstbaseret forskning kan foretages inden for forskellige områder såsom teknologiudvikling, sociologiske undersøgelser, arkitektur og byplanlægning, design og æstetik. Kunstbaseret forskning omfatter ligeledes uddannelser, hvor akademiske fagfelter (fx ingeniørvidenskab, kunstteori eller medie- og kommunikationsvidenskabelige undersøgelser, herunder disse felters forskellige metodologier) møder og inkorporerer kunstneriske metoder med det formål at skabe produkter, artefakter eller projekter, der gerne vil tackle den reale verdens problemer. I denne sammenhæng er kunstbaseret forskning primært et begreb, der refererer til et metodologisk krydsfelt. Jeg vil gerne understrege, at vi på ArT kun beskæftiger os med kunstbaseret forskning inden for feltet *art and technology* / *art and science* og ikke med kunstnerisk forskning, som det bedrives i og af de etablerede kunstarter og kunstinstitutioner. Den anden side af medaljen er forskningsbaseret kunst, hvor kunsten benytter sig af akademiske forskningsmetoder og resultater i produktionen af kunstværker og -projekter. En tredje kategori er kunstnerisk forskning, hvor kunsten prøver at opstille egne forskningskriterier i et forsøg på at udkrystallisere kunstens æstetisk-epistemologiske karakteristika og særegne metodologier² (i forhold til scenekunst se fx Dixon 2007). I nærværende artikel beskæftiger jeg mig med kunstbaseret forskning, omend en klar sondring kan være vanskeligt i forhold til konkrete praksisprojekter (som mine eksempler vil vise), fordi metodisk integration skaber nye typer projekter og artefakter, der overskrider både forskningens og kunstens gensidige afgrænsninger.

Min forståelse af begrebet kunstbaseret forskning antager således, at kunst kan approprieres. Termen kunstappropriering kan forstås på to måder. Den første forståelse af kunstappropriation findes i 'ukonventionelle' alliancer mellem kunst og andre domæner (såsom videnskab og teknologi). Videnskabens faciliteter (fx laboratorier) og forskningsresultater (især teknologi, biologi, medievidenskab, men naturligvis også kunstvidenskab) udgør nye mulighedsrum og inspirationer for kunstekspirimerter og -projekter. Som eksempel vil jeg gerne henvise til teknologibaserede kunstværker, herunder interaktive og partecipatoriske (kunst)projekter, der både anvender og er med til at udvikle teknologi som en del af kunstens mission for at finde

2) Her er et af de store spørgsmål: hvor videnskabelig skal og må kunstnerisk forskning være, hvilke aspekter af den akademisk videnskab (i dens mangfoldighed) skal eller kan approprieres og med hvilket formål? Bagved disse spørgsmål ligger dog det altafgørende spørgsmål, om kunst overhovedet kan være forskning? Den autonome kunsts selvbeskrivelse baseres netop på en både epistemologisk og metodisk forskel mellem kunst og videnskab, der teoretisk set ikke tillader kunstnerisk forskning.

nye udtryksformer og nye kunstmedier. Mange af disse projekter er realiseret i samarbejde med ingeniørvidenskabelige og datalogiske institutter (bio-art som relativt nyt kunstfænomen udvikler deres projekter i samarbejde med universitetslabs – men jeg agter dog ikke her at beskæftige mig med disse projekter). Kunstek eksperimenter af denne art skaber ofte nye præsentationsformater, som er vanskelige at udstille og/eller udarbejde til de eksisterende kunstinstitutioner. Mediekunst, interaktiv kunst og urbane kunstinterventioner er eksempler på et konstant ekspanderende kunstfelt, der anvender og skaber nye udtryks- og produktionsmidler. I en velkendt avantgardeånd, sætter disse artefakter spørgsmålstejn ved det eksklusive kunstneriske udtryk (kunstneren som den inspirerede suveræne formgiver), fordi publikum er blevet til en del af kunstværket. Publikum bliver gjort til deltagere og nogle gange endda medskabere af den kunstneriske begivenhed. Kunstneren selv bliver en designer (eller endda en ingeniør), der skaber en ramme for interaktion, oplevelse, betydnings-skabelse og måske også erkendelse. Mange af disse tværfaglige kunstprojekter udviser eksplicit grænserne mellem kunst og ikke-kunst eller afviser blankt denne skelnen. Den konstruktivistiske drivkraft bag disse projekter er klart synlig. Mange af disse projekter (i det mindste de projekter, der er relevante for vores vision for ArT) inkorporerer og skaber sociale realiteter gennem deltagelse og interaktion. Et af de afgørende spørgsmål i denne kontekst er, hvordan kunstneren kan facilitere publikumsdeltagelse og interaktion uden at sætte sin kunstneriske kreativitet og integritet over styr. Hvor præcist findes den kunstneriske formningsvilje i den slags projekter? Dette er afgørende for min videre konceptualisering.

Kunstappropriering 2: Kunstens operationalisering

Den anden forståelse af kunstappropriering skal findes i de såkaldte kunstnerisk-kreative projekter i diverse ikke-kunst domæner, såsom forskerparker, turisme, alternative læringsmiljøer (fx eksperimentarier, videnskabsmuseer), den kunstneriske og æstetiske indretning af institutioner og virksomheder, inter- eller reaktivt eventdesign og procesdesign, for at nævne nogle af de nye områder. Et fælles aspekt af disse projekter er, at de forsøger at operationalisere kunst (eller rettere, kunstneriske metoder), der ses som et arnested for kreativitet (jeg ønsker ikke her at diskutere spørgsmålet vedrørende kunstens kreativitetsprivilegium, men vigtigt er, at både kunstnere og projektledere mener, at kunstneriske tilgange er kilder til kreativitet).

Selv om denne form for kunstappropriering (der omfatter kunstneriske metoder) af for eksempel informationsteknologiske-, ledelses-, eller forretningsudviklingsprojekter udfolder sig i ikke-kunstneriske domæner, skal kunstens samfundsmæssigt autonome status anses som præmis for en kunst, som anses som værende et eksklusivt felt for kreativitet og æstetisk erkendelse. Implementeringen af såkaldte kunstneriske metoder synes at love produkt- og markedsinnovation, udvikling af personlige, kreative og kollaborative kompetencer. Grunden dertil skal søges i kunstens autonomi i forhold til eksisterende sociokulturelt betingede værdier, adfærd og strukturer. Også inden for universitetssystemet er der opstået et ønske om at indarbejde kunstnerisk kreativitet i forskning, fordi det synes at love innovative forskningsresultater (som er særligt vigtig for dem, der anser produkt- og teknologi-innovation som værende universiteternes funktion i forhold til industrien). En del støttede innovationsinitiativer og forskningsprojekter har forsøgt sig med at parre kunstnere med forskellige typer af virksomheder (fx projektet *Involver*, som udstilles på Heart, Herning kunstmuseum, og forskningsprojekter såsom *Kreativ interaktion i Arbejdslivet*, 2009-2011).

Det har dog vist sig, at denne proces ikke er så enkel som håbet. En af grundene er, at kunst

har været og fortsætter med at blive opfattet som modsætning til den industrielle revolution og det kapitalistiske forbrugermarked. Næsten ethvert begreb om kunstnerisk kreativitet og intuition er direkte knyttet til det 18. århundredes romantik (som netop søgte kunstens værdi i naturens og emotionernes autenticitet som modbevægelse til rationalisme og industrialisme).

Min meget generelle beskrivelse af kunst-baserede forsknings- og udviklingsprojekter rummer fare for at tage udgangspunkt i et alt for snævert kunstbegreb, der orienterer sig mod de skønne kunstarter fra det 18. og 19. århundrede. Modernismen og især avantgarden har via meget forskellige strategier (og manifeste) delvist forsøgt at gennemhulle kunstens autonomi og kunstæstetikens begrebsapparat. Avantgardens angreb har især været rettet mod kunstens repræsentationsparadigme, mod værk-tilskuer adskillelsen, og mod kunstinstitutioner, som synes at fastholde kunsten i førnævnte paradigmer (fx Bürger 1974, Foster 1996 og mange flere). Disse bestræbelser har øget antallet af og variationen i kunstneriske strategier, udvidet kunstens formål og dens midler samt ændret vores begreber om, hvad kunst er eller kan være. Ikke desto mindre har kunsthistorien vist, at de forskellige avantgardebevægelser ikke har været i stand til at eliminere kunstens autonomi, som jo var ét af deres erklærede mål (Bürger 1974).³ Faktisk ser det ud som om, at de har cementeret kunstens autonome status yderligere. Uanset hvad, er det vigtigt for min undersøgelse, at de forskellige avantgardebevægelser formåede at udkrystallisere en mangfoldighed af kunstneriske metoder og produktionsstrategier, der kan implementeres af et meget bredere felt af virksomheder (Stephensen 2010). Stephensen hævder, at avantgardens kunstneriske strategier og æstetikideologier banede vejen for de såkaldte kreative industrier og efterspørgslen efter kreative medarbejdere og innovation.

Hvad jeg forsøger at vise er, at en stor del af den kunstbaserede forskning (inden for *art and technology* feltet) er baseret på et paradoks. Disse projekter placerer sig inden for (og skaber) et genstandsfelt, der på den ene side ikke kan og vil respektere kunstens autonome formålsløshed (eller monovidenskabelig grundforskning, som har deres egen autonomi), men som på den anden side bygger på kunstnerisk kreativitet, der kun kan trives inden for et beskyttet og netop formålsløst felt. Kunstbaseret forskning er altid anvendt forskning, der søger løsninger eller rettere, ubesvarede spørgsmål inden for en veldefineret og dybest set formålsrettet undersøgelse. Hvordan kan vi så kombinere og integrere akademiske og kunstneriske metoder ved på en og samme gang at respektere kunstens autonome status og overføre disse strategier til andre (i den forstand ikke-autonome) områder?

Medium og form

For at kunne iagttage interferenser og dependenser mellem to forskellige metodiske domæner, kan det være en fordel at vælge et ståsted, der ikke ligger immanent i de iagttagede domæner (selvom dette naturligvis også er en mulighed, der dog vil afstedkomme andre konklusioner). Niklas Luhmann betragter kunst ud fra et sociologisk perspektiv. Kunstværker er dele og er endda produkter af det sociale kunsts system, hvis samfundsmæssige funktion ligger i en bestemt

3) Dette er en naturligvis diskutabel påstand, for det første fordi de forskellige avantgarde bevægelser havde forskellige formål, for det andet fordi hver bevægelse (-isme) og hver kunstner har/havde sine egne kunstneriske mål, og for det tredje, fordi avantgarden i sit forsøg på at overskride kunstens grænser, er afhængig af dens autonome særstatus. Derfor kan man også betragte disse strategier som den autonome kunsts rekursive selvbeskrivelser, som kun kan iværksættes ved at skifte iagttagelsesposition, pro forma.

observationsmodus. Luhmann definerer kunst ved, at denne frembringer formselektioner⁴, der afdækker deres egen kontingens, eller sagt på en anden, der afdækker selektionen inhærente distinktion mellem aktualitet og mulighed. Det betyder dog ikke, at kunstværker består af ukonditionerede formvalg (som mange kritikere af moderne kunst og ikke overbevisende kunstværker har misforstået). I stedet betyder det, at kunsten fungerer ved at vise potentielle formationer, der afdækker en grundlæggende verdenskontingens (verden er altid et resultat af observationer, og kunsten bygger på og reflekterer over dette). Luhmann kan således hævde, at kunstens sociale funktion er at vise verden i verden (Luhmann 1995). Ved slutningen af sin omfangsrige bog om kunstsyste­met (*Die Kunst der Gesellschaft*), hævder han, at “Kunst eksperimenter med fiktive, men reale arrangementer for at vise samfundet i samfundet, at der er alternativer, men netop ikke vilkårlige alternativer” (Luhmann 2000, min oversættelse). Dette kan naturligvis gøres på mange måder afhængig af kunstart, stil, valgte materialer og medier, personligt verdenssyn, etc. Udtrykt anderledes: kunst og kunstværker åbner et blik igennem eller hinsides (re-)præsentationer (formkondensationer) ind til et værks inhærente mulighedsfelt, der danner forudsætningen for yderligere (imaginære eller realiserbare) formkondenser­inger og dermed også informationsmodulationer.

For bedre at kunne forstå denne meget abstrakte tese, må vi se på Luhmanns skelnen mellem medium og form og kunstens særlige måde at håndtere denne forskel på. Luhmann foreslår, at sondringen mellem medium og form er en relativ forskel; det er ikke en essentiel eller ontologisk forskel, men én, der betegner to forskellige modaliteter. Mediet er “... karakterisere[t] ved sin høje grad af opløselighed sammen med den receptive mulighed for formfikseringer (*Gestalt*). Det betyder, at også medier består af elementer eller begivenheder i tidsdimensionen, og at disse elementer kun er løst kob­lede” (Luhmann 1987, min oversættelse). Den relative forskel mellem medium og form er skabelsen af form gennem en relationel fiksering af et udvalg af mediets elementer. Distinktionen mellem medium og form – og deres gensidige betingethed – gælder for mange områder. Lyd, for eksempel, er en struktureret konstellation af luftens elementer (lydbølger). Luft er et medium, der kan transmitt­ere lyd, netop fordi den er usynlig (uhørlig). Et medium kan altså ikke observeres direkte, men kan kun udledes gennem form. “Trods alle disse relativeringer forbliver forskellen mellem medium og form dog afgørende *som forskel*” (Luhmann 1997).

Luhmann hævder nu, at kunsten håndterer denne forskel på en særlig måde. Kunst skaber nemlig sit eget medium, idet ethvert kunstværk (og enhver kunstform) producerer sit medium. Kunstnerisk virksomhed vender vores normale forståelse af medium som værende den primære forudsætning for form på hovedet ved at producere sit eget medium gennem form. Ikke at det anvendte medium derfor er nyt (fordi al kunst er afhængig af de eksisterende primærmedier såsom luft, lys, materiale). Kunstens medium skal nemlig forstås som den genererede forskel mellem medium og form. Kunstens medium er selve forskellen mellem medium og form. Luhmann forklarer dette ved hjælp af flere eksempler, men ét er tilstrækkeligt i denne kontekst. Musik, fastslår han, perciperes og reciperes som en struktureret komposition af lyde. Forskellen mellem hverdagens lyde, såsom telefonens ringtone eller en gøende hund, er, at musik skaber

4) Kunst er og forbliver formbaseret. Formbegrebet denoterer dog ikke kun en statisk og determineret *gestalt*, der definerer kunstværket som uforanderlig størrelse. Også eksempelvis improvisationer på en performancescene eller partecipatorisk kunst er formbaseret, da enhver fremtrædelsesakt er en ofte flygtig formation eller formgivning af bestemte udtryksmidler.

“sit eget reservoir af mulige valg, et rum for meningsfulde kompositoriske muligheder, som det specifikke værk bruger på en måde, der er genkendelig som udvælgelse, og som ikke begrænser andre kompositioner” (Luhmann 1987, min oversættelse). Han fortsætter: “Også her bliver der i første omgang gennem særlige forholdsregler skabt et medium, som formen kan indpræge sig i” (ibid.). Musik, som værende en kunstform, kan kun blive værdsat af den, der kan se (mærke/høre), at enhver komposition/arrangement (form) ikke er det eneste mulige udtryk, men at en musikalsk komposition danner en åbning til en verden fyldt med andre mulige, dog ikke realiserede, kompositioner. Sagt mere abstrakt; disse potentielle, men urealiserede kompositioner er intet andet end den distinktion mellem medium og form, som en bestemt (kunstnerisk) form frembringer. Luhmann hævder, at kun kunst(værker) kan afsløre sit medium (hvilket som sagt er forskellen på medium og form). Efter min mening er denne påstand vanskelig at forsvare. Videnskabelig forskning, såsom nano-videnskab eller molekylær biologi, skaber igennem eksperimentelle formselektioner også deres eget medium (medium-form distinktion), der tillader nye partikel- eller atomkonstellationer. Luhmanns form-medium teori kan altså forklare, hvorfor nogle kunstnere arbejder i bio-labs og i fysikkens forskningsinstitutioner.

Luhmanns uddybning af kunstens særlige brug af form-medium forskellen, er en teoretisk interessant forklaringsmodel for kunstnerisk kreativitet, da hvert formvalg skaber et medium for nye potentielle formvalg. Dette kreativitetsbegreb gør sig ikke afhængig af et individuelt kunstnergeni, men ses som en systeminhærent, operationel mekanisme (der naturligvis skal kunne håndteres af den enkelte kunstner). De kreative formvalg er heller ikke vilkårlige. For at være genkendelig og værdifuld er hvert kunstværk relationelt betinget af allerede etablerede kunstneriske former og formater samt det omgivende samfund. Ifølge Luhmann kan vi dog ikke observere og skabe et kunstnerisk medium foruden forudgående formvalg. Han synes at acceptere og konfirmere, at den kunstneriske skabelse er en uagttagelig (ukendt) begivenhed, der afslører sin betydning (eller fiasko) (og sit medium) post factum. Kunstnerisk skabelse kan, så Luhmann, heller ikke bliver understøttet eller tilvirket af (kunst)teori (fordi teorien bygger på et andet medium). Den kunstneriske forms primat er selve grundlaget for Luhmanns iagttagelsesforskell og kan ikke diskuteres. Dog kan det diskuteres, om og hvordan akademisk-videnskabelige diskurser og resultater kan inspirere kunstnerisk formskabelse og omvendt, hvordan kunstneriske artefakter og ideer kan understøtte akademisk ‘formfund’ (videnskaben finder og beskriver realitetens former fx som naturvidenskabelige love, sociologiske forhold, historiske facts, etc., der kan beskrives vha. teorier og koncepter).

Samfundet som kunstens medium

Et yderligere aspekt er vigtigt for min undersøgelse, nemlig beskrivelsen af det medium, der danner grundlag for mange ArT projekter. Dette (primær)medium består af socialitet (eller rettere af sociale gestaltningsmuligheder) rammesat af et konkret sted, område, en konkret situation eller aktører, såsom et bestemt byrum, potentielle brugere i deltagerorienterede projekter mv. Luhmann hævder, at også samfundet er blevet et medium. “Endelig har man siden 1800-tallet kunnet finde tendenser til, at kunsten bruges til at konstituere endnu et medium: samfundet” (Luhmann 1997). Dette blev muligt, fordi samfundet ikke længere kunne betragtes som værende naturligt eller naturbestemt, men i dag bliver set som instantieringer af en fortløbende social evolution. Samfundet producerer sig selv ved at identificere, udvælge, kombinere og skabe sine egne konstituenten. Jeg mener, at både videnskaben og kunsten, som værende sociale systemer, deltager i ‘medialiseringen’ (afkoblingen af samfundsmæssige elementer) og uophørlige

rekoblinger af disse (formation af samfundet). Formuleret mere bredt; videnskaben undersøger samfundet ved hjælp af forskellige former for dataindsamling og -fortolkning med det formål at danne teorier, der kan beskrive og forklare dimensioner af verden (og dermed også af den sociale verden). For at være værdifulde og meningsfulde, skal disse teorier kunne appliceres på og beskrive specifikke forhold. Metoder regulerer ikke blot dataindsamling, men også anvendelsen af teorier med henblik på at verificere forskningsresultaternes applikabelhed (sandheden). Denne proces er dog aldrig rent beskrivende, den konstruerer både verden og vores forståelse af den. Også naturvidenskabelige resultater og teorier former vores sociale verden gennem skabelsen af mentale billeder af verden og konkrete artefakter såsom maskiner, informationsmedier, medicin, etc.)

I forhold til kunstens brug af samfundet som medium, henviser Luhmann især til den modernistiske kunst, der aktivt kommenterede og kritiserede samfundet. Dermed problematiserede kunsten sig selv som en del af samfundet. Samfundet er dermed ad bagdøren blevet til kunstens materiale. Dette førte nogle gange til enten solipsistisk selvrefleksion eller ren og skær afvisning af samfundets eksisterende indretning. Jeg er enig i, at kunsten endnu ikke har fundet en konstruktiv måde at arbejde med samfundet som medium, der respekterer kunstens autonome virke(måde). For at imødegå de nævnte farer, vil jeg foreslå, at kunst indgår og approprierer sig selv i konkrete, tværdisciplinære projekter. Den slags inter- og trans-metodiske projekter, jeg tænker på, kan transformere et udvalgt samfundsmæssigt område (se ovenfor) som medium, der på den ene side er kunstnerisk medium (idet kunsten kan operere med form-medium forskellen som medium), og på den anden side tilbyder reelle, dvs. potentielt realiserbare alternativer til det eksisterende samfundsområde. Disse typer af interdisciplinære kunstprojekter er kontekstspecifikke (specifikke rum, situationer, brugere og deres adfærd osv.). Jeg vil gerne indskærpe, at jeg her kun beskæftiger mig med visse typer *art and technology* projekter og ikke med kunst som sådan. Det betyder dog ikke, at andre kunstformer ikke også kan indgå i interdisciplinære projekter.

Min hidtidige konceptualisering accepterer den socio-historiske forskel mellem akademiske og kunstneriske metoder og vil i stedet bruge mekanismerne frakobling, rekobling og nykobling som indikatorer for forskellige, men rekursive faser i skabende processer (inden for mit afgrænsede domæne). Disse mekanismer er et direkte resultat af den luhmannske form-medium distinktion. For eksempel kan akademisk-videnskabelige metoder deltage i de-kobling processen (kortlægning, beskrivelse og fortolkning) af specifikke sociale domæner. Kunstneriske metoder kan deltage i foreløbige og finale formkondensationer, som afslører ikke kun nye form-perspektiver for det relevante medium i, men også hidtil ukendte medier. Forskellen kan udtrykkes ved hjælp af begreberne form-skabelse, det at der skabes nye former og udtryk, og form-findelse, det at opdage eksisterende former. Form-skabelse sker via en ny-kobling af mediets elementer. Form-skabelse vil altid gøre et medium synligt som form-medium forskel. Ny-koblinger kan rekursivt føre til kravet om fornyede beskrivelser, der kan nødvendiggøre andre akademiske metoder (fx beskriver *actor network* teorien processer, der førte til nye produkter og ny adfærd). Således kan konvergenspunkter af videnskabelige og kunstneriske metoder karakteriseres som forholdet mellem fra-kobling, rekobling og ny-kobling af mediets elementer, der forekommer i et veldefineret undersøgelses- og aktionsfelt. Men en simpel allokering af afkobling, genkobling og ny-kobling til henholdsvis akademiske eller kunstneriske metoder er en forenkling. Kunstneriske og akademiske strategier bidrager til alle mekanismer, men netop på forskellige måder. Kunstneriske metoder afkobler mediets elementer retroaktivt, idet kunstnere skaber konceptuelle og/eller æstetiske former, der synliggør et mediums koblingskapacitet. På den anden side synes målet for et flertal af akademiske

metoder udelukkende at være afkobling (analyse) form-findingens tjeneste (beskrivelse af faktisk eksisterende former). Men som allerede nævnt, hver analyse nødvendiggør en hypotese (en foreløbig form), der validerer de anvendte metoder og resultater af analysen.

Medium-form distinktionen (af-, re- og ny-kobling) kan betragtes som et teoretisk middel til at beskrive de forskellige metoder og deres metodiske (operationelle) rækkevidde. Dette kan klargøre, hvornår en given metode kan/skal anvendes. Som sådan afstedkommer den operationelle skelnen ikke nye metoder. Ikke desto mindre kunne det teoretiske grundlag tilskynde emergensen af tværdisciplinære metoder, hvor distinktionen kunstnerisk/akademisk ikke længere er frugtbar, men hvor medium og form konstituerer et forståelsesgrundlag for de deltagende personer og hvor af-, re- og ny-kobling er heuristiske begreber. Denne heuristik ville fremtvinge accepten af konstruerende og spekulative understrømme i akademiske metoder. Den vil også kræve, at kunsten åbner op for case-specifik problemformulering og -løsning. Med andre ord skal kunsten acceptere, at den er en del af et større projekt og en proces, og at den ikke udelukkende kan tjene sit eget selvstændige formål.

I det følgende vil jeg beskrive to ArT studenterprojekter med det formål at granske mulige inter-metodiske strategier på grundlag af medium-form distinktionen.

De-, re- og ny-kobling som heuristik i inter-metodiske projekter

ArT-studenterprojekter på Aalborg Universitet er oftest rammesat af valg af tema, materiale eller teknologi i overensstemmelse med et læringsmål. I de fleste tilfælde begynder ArT-projektgrupper⁵ med forskellige former for brainstorming, som fører til initiale kunstneriske ideer. Én af de grupper, jeg vejledte, besluttede at arbejde med døre som tema og metafor for et bestemt urbant rum midt i Aalborg (en lille indeklemmt plads med en bæk og nogle blomsterkrukker). Der var ingen åbenbar forbindelse mellem disse to ideer. At placere en dør midt i et offentligt rum er et initialt formvalg, der synliggjorde det medium eller de medier, som projektet kunne arbejde med: opdeling af rum (fx indvendig/udvendig, privat/offentlig, åben/skjult, begrænset/ubegrænset, etc.). Havde dette projekt udelukkende henholdt sig til kunstneriske metoder, ville de studerende have fortsat med at træffe beslutninger på grundlag af personlig inspiration og positionering. Men gruppen ville også arbejde med publikums deltagelse. Dette forudsætter dog etableringen af veldefinerede interaktionsmekanismer, som deltagerne gerne skulle forstå på et konceptuelt niveau og et handlingsniveau. Her er æstetiske formvalg, der udelukkende er baseret på kunstnerisk inspiration, utilstrækkelige. Viden om fx interaktionsdesign og -paradigmer er nødvendig. På samme måde som malere skal have en teknologisk og håndværksmæssig forståelse af, hvad maling som fysisk materiale er for noget, må ArT-studerende kunne analysere sociale rum og situationer. Et urbant sted kan analyseres ved hjælp af de analysemetoder, der anvendes i for eksempel urbanitetsstudier eller etnografiske metoder (fx analyser af funktionelle og historiske aspekter, flow og mennesker i et bestemt rum, disse personers holdninger og meninger ift. relevante temaer vha. interviews, osv.). Resultaterne skal helst beskrive det særlige ved præcist dette sted, stedets brug og dertil knyttede tematikker. Disse typer af analyseværktøjer (der som sagt sagtens kan indeholde kunstnerisk-æstetiske metoder, fx placeringen af en dør) omdanner det valgte rum til et medium. Under denne proces bliver rummets objekter og deres indbyrdes forhold, historiske fakta, faktiske og potentielle brugere og deres adfærd til afkoblede elementer,

5) ArTs metodiske grundlag er problembaseret projektarbejde, hvor de studerende ofte arbejder i projektgrupper også ift. deres eksamensopgaver.

som projektgruppen kan arbejde med. Humanistisk viden såsom teoretisk æstetik og kunstteori, perceptionsteori og *theory of mind*, medie- og kommunikationsvidenskab (for at nævne nogle få) kan også bidrage til 'medialiseringen' af sociale situationer. Vi skal dog være opmærksomme på, at akademiske resultater altid vises i form af teorier, kategoriseringer og generaliseringer, altså i form af koncepter. Alligevel kan disse typer af undersøgelsesresultater betragtes som mediale elementer i en inter-metodisk skabelsesproces, hvor disse resultater fremstår som potentialer snarere end determinationer. Da disse metoder skal anses som værende afkoblingsstrategier, er der ingen fare for, at monovidenskabelig praksisser og formål vil underkende den kunstneriske proces. Tværtimod kan videnskabelig-akademiske metoder og deres resultater yderligere katalysere, støtte, 'irritere' og stimulere kunstneriske udforskninger, fordi disse metoder og deres konkrete resultater er kompleksitetsopbyggende og udvider mulighedsrummet for kunstneriske formvalg og dertilknyttede mulige betydningers opståen.

ArT-projektgruppen besluttede tematisk at fokusere på forskellen mellem privat og offentlig, fordi de ønskede at omdanne dette lille urbane rum til et meditativt helle midt i den travle bykerne. De designede et lille skur, der skulle indramme omkring halvdelen af bænken i parken. Den anden halvdel af bænken skulle forblive udenfor som en del af det offentlige rum. Parkbænkens indlejrede ambiguitet blev således accentueret, da ideen om en således opdelt bæk folder det private rum ind i det offentlige rum og vice versa. For at fremme kompleksiteten af forholdet mellem privat og offentlig, udstyrede de studerende det forblivende offentlige rum med puder, blomstervaser og andre private artefakter, mens indersiden af skuret blev holdt i hvidt uden yderligere objekter undtagen en gammeldags telefon. Disse kunstneriske valg, understøttet af sociologiske distinktioner og observationen vedrørende pladsens daglige brug, afstedkom et forandret rum, der stillede flere spørgsmål, og som skabte opmærksomhed omkring skuret som installationens egentlige anliggende. Telefonen tjente nemlig som interface mellem publikum og det artificielle rum og skulle give brugerne mulighed for at skabe deres eget personlige rum ved at kunne nuancere belysningens intensitet og farve og ved at vælge fra en vifte af forskellige lydlandskaber. Interfacet fungerede dog ikke, da det numeriske trykknapiinterface ikke passede til den ønskede kommunikationsform. Simpel research indenfor teknologiske, medie-teoretiske, og sociologiske aspekter af telefonen som kommunikationsmiddel kunne have skabt andre, mere brugervenlige og indlysende interaktionsløsninger, som kunne have ført til langt mere interessante mellemrum mellem offentlige og private sfærer. Dette projekt er dog et eksempel på, hvordan inter-metodiske strategier kunne have ført til en interessant kunstinstitution både i forhold til tematik, interaktion og anderledes sociale situationer.

Mit andet eksempel er et studenterprojekt, der udviklede en 'metodekasse' (cultural probe, Gaver et al 1999) til at frembringe engagement og refleksion hos de involverede deltagere. Gruppen besluttede at arbejde i et boligkvarter med særligt udsatte borgere. De konsulterede eksisterende demografiske data og andre videnskabelige rapporter, der kortlagde boligområdet på grundlag af forskellige psykologiske, sociale og etnografiske kategorier. Dette boligområde ligger i nærheden af Aalborg Universitet, og derfor har beboerne ofte været genstand for forsknings- og undervisningsprojekter. Den pågældende gruppe ArT-studerende blev derfor interesseret i temaet observation (fx videnskabelige brugerobservationer, den store mængde af overvågningskameraer i kvarteret, men også hvad angik deres egen position og rolle som undersøgende studerende). De skabte en kulturel metodekasse for én person ad gangen, der fungerede som en slags script og vejledning til events og handlinger, som skulle udføres foran overvågningskameraer, Xbox kameraer og de studerendes kameraer. Boksen indeholdt naturligvis også et kamera, som deltageren skulle

bruge og en kort interviewguide. Metodeboksens indhold blev resultatet af et samarbejde mellem de studerende og en beboer. Kassens formål var at initiere en handlings- og refleksionsproces, der skulle tematisere og forandre beboernes selvopfattelse, rolle og position indenfor og udenfor dette stigmatiserede byområde. Videnskabelige metoder (forskellige observationsstrategier og spørgeskemaer) blev omdannet til en kunstnerisk begivenhed. Dette projekt gav ikke kun mulighed for at deltagerne kunne udforske deres eget kvarter på en anderledes måde, men afdækkede tilmed de strategier, der anvendes i produktionen af videnskabelige data og skabelsen af det offentlige billede (begge er formfikseringer) af et såkaldt belastet boligområde. Ved at gøre dette, åbnede projektet et mulighedsfelt for nye videnskabelige undersøgelsesmetoder, der måske i højere grad bemyndiger deltagerne fremfor at objektgøre dem ved netop at præsentere midler til handling og refleksion.

Konklusion

Iterationer af af-, re- og ny-koblinger svarer ikke til begrebet om den "reflekterende praktiker" og "refleksion-i-handling", som for eksempel foreslået af Donald Schön (2001). Schön undersøger hovedsageligt mono-disciplinære praksisser bundet til praktikerens psykologi og læring. Han beskriver en reflekterende praksis som modsætning til det, han kalder teknisk rationalitet og teori-i-handling. Den inter-metodiske udfordring derimod ligger i de relationer og rekursive interferenser mellem en kunstnerisk tilgang (som defineret ovenfor) og akademisk-videnskabelige metoder, som omfatter både hermeneutiske, empiriske og eksperimentelle metoder. Luhmanns begreber medium og form som værende en relativ difference ses som teoretiske værktøjer, der kan forklare det komplekse forhold mellem kunstneriske og akademisk-videnskabelige metoder, der kan anvendes som heuristiske værktøjer til valg og generering af metoder. Formålet med de her præsenterede af-koblings-, re-koblings- og ny-koblings-mekanismer er ikke nødvendigvis syntesen af forskellige metoder og emergensen af helt nye metoder; formålet er snarere at beskrive et teoretisk felt for metodeinterferenser, der kan understøtte konceptudvikling og realisering af projekter indenfor krydsfeltet kunstnerisk og videnskabelig-akademisk forskning.

Min teori valideres først og fremmest af mine erfaringer og viden om *art and technology* og er beregnet til denne type projekter. Men den kan (og skal) naturligvis også afprøves og gennemtænkes i forhold til andre kunstneriske projekter, der i udgangspunktet er monofaglige, dvs. baseres på etablerede kunstarters formsprog og præsentationsformat, såsom maleri, dans, musik, etc. Vores (og samfundets) socio-kulturelle skelnen mellem kunst og ikke-kunst forleder alt for ofte kunstdeltagerne (kunstnere, institutioner, uddannelsessteder, kunstrecipienter) til at anskue kunstneriske metoder og kreativitet til netop at være substantielt forskellig fra andre praksisser. Kender man bare lidt til kunstpraksis og især til kunstnerisk forskning (især hvis man tager semantikken, der ligger i det danske begreb kunstnerisk *udviklings*virksomhed til sig), må man erkende, at det langt fra forholder sig således. Flere og flere kunstformer, og især interaktiv kunst, er i stigende grad afhængig af digital teknologi, som kræver kendskab til ingeniørvidenskabelige logikker. Udvikling betyder overskridelse af kendte former, formater og metoder. Hvis man gennem kunstnerisk forskning/udvikling vil udvikle og udvide fagområdernes virke- og udtryksfelt, kræver det ikke bare en traditionel kunstmetodisk tilgang og stringens, men også en viden om fx informationsteknologier, kommunikationsmedier, samfundsmæssige diskurser og tilhørende metoder, etc. Kunstnerisk forskning handler især om viljen til at appropriere sig selv og indgå i nye interdisciplinære og intermetodiske sammenhænge og projektgrupper med fare for at forlade autonomiens sociokulturelt definerede domæne.

Litteratur

- Bergson, Henri, 2007. *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*. Mineola, New York: Dover Publications.
- Borgdorff, Henk, 2006. "The Debate on Research in the Arts" in *Sensuous Knowledge*. Bergen: Kunst- og Designhøgskolen i Bergen.
- Bürger, Peter, 1974. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dixon, Steve, 2007. *Digital Performance*. London, Cambridge: MIT Press.
- Eisner, Elliot, 1981. "On the differences between scientific and artistic approaches to qualitative research" in *Review of Research in Visual Arts Education*, Vol. 7, No. 1(13), pp. 1-8.
- Eisner, Elliot, 2008. "Art and Knowledge" in Knowles, Gary; Cole, Andra: *Handbook of the Arts in Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage Publication.
- Finley, Susan, 2008. "Art-based research" in Knowles, Gary; Cole, Andra: *Handbook of the Arts in Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage Publication.
- Foster, Hal, 1996. *The Return of the Real*. London, Cambridge: MIT Press.
- Frayling, Christoffer, 1993. *Research in Art and Design*. London: Royal College of Art Research Paper.
- Gadamer, Hans-Georg, 1973. "The Play of Art" in Neill, Alex; Ridley, Aaron (eds.): *The Philosophy of Art*. Boston: McCraw-Hill.
- Gaver, W, Dunne, A., & Pacenti, E., 1999, "Design: Cultural probes", *Interactions*, Vol. 6, Issue 1, Jan/ Feb .
- Knowles, Gary J & Cole, Andra L., 2008. *Handbook of the Arts in Qualitative Research*. Los Angeles and London: SAGE. 29-40
- Latour, Bruno, 1999. *Pandora's Hope*. Cambridge, London: Havard University Press
- Leavy Patricia, 2009. *Method meets Art*. New York: The Guilford Press
- Lincol og Denzin, 2003. "The Revolution Presentation" in Lincol & Denzin (eds.): *Turning Points in Qualitative Research: Tying Knots in a Handkerchief*. Walnut Creek: AltaMira Press.
- Luhmann, Niklas, 1987. "The Medium of Art" in *Thesis Eleven 18-19*. Sage Publication.
- Luhmann, Niklas, 1990. *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Luhmann, Niklas, 1995. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Luhmann; Niklas, 1997. *Iagttagelse og paradoks*. København: Gyldendal
- McNiff, Shaun, 1998. *Art-Based Research*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- McNiff, Shaun, 2008. "Art-Based Research" in Knowles, Gary J & Cole, Andra L. (eds). *Handbook of the Arts in Qualitative Research*. Los Angeles and London: SAGE. 29-40.
- Schön, Donald, 2001. *Den reflekterende praktikker: Hvordan professionelle tænker, når de arbejder*. Aarhus: Klim.
- Shusterman, Richard, "Somaesthetics and Care of the Self: The Case of Foucault", *Monist*, 83, 2000, p. 532-533.
- Singerman, Howard, 1999. *Art Subject*. Berkley: University of California Press.
- Stephensen, Jan Løhmann, 2010. *Kapitalismens ånd og den kreative etik*. Aarhus: Digital Aesthetics Research

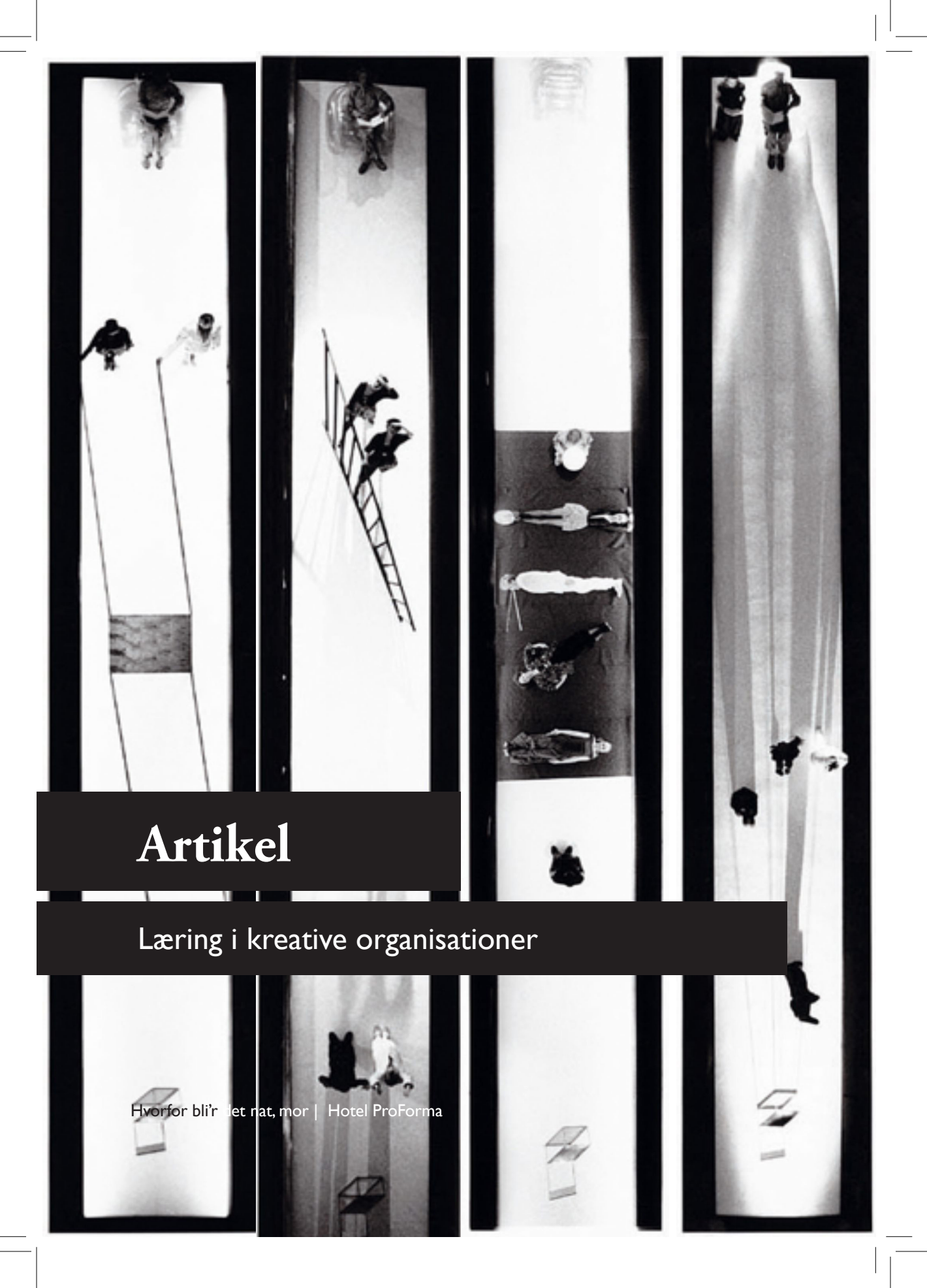
Falk Heinrich

Centre/The Aesthetics of Interface Culture.

Wilson, Stephen, 2002. *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*. Boston Mass., MIT Press.

Falk Heinrich (f.1963)

Ph.d. og lektor på Aalborg Universitet; forsker og underviser i digital kunst og design. Han er med til at opbygge akademiuddannelsen ArT (Art and Technology, AAU). I sin ph.d.-afhandling (2005) beskæftiger F. Heinrich sig med den interaktive digitale installationskunst. Desuden arbejder han som installationskunstner og har arbejdet som professionel teaterskuespiller og instruktør



Artikel

Læring i kreative organisationer

Hvorfor bli'r det nat, mor | Hotel ProForma

Læring i kreative organisationer

Af Ida Danneskiold-Samsøe

Denne artikel omhandler læring i kunstneriske organisationer. Jeg sætter fokus på, hvordan organisationer lærer gennem fortolkning og drøftelser af handling, for derigennem at skabe grundlag for udvikling. I kunstneriske organisationer er skabelsesprocessen såvel som det endelige kunstprodukt meningsbærende og har sin egen unikke karakter og betydning. At overføre læring fra projekt til projekt kan derfor være komplekst, fordi det bliver et åbent spørgsmål, hvilke erfaringer, det giver mening at bruge fra projekt til projekt.

Inden jeg snævrer feltet yderligere ind, har jeg en forklaring til læserne. Dette er ikke en artikel, der præsenterer en række teoretiske argumenter, som veri- eller falsificeres i en analyse. Dels fordi der ikke findes endegyldige svar på, hvordan man lærer af kunstneriske arbejdsprocesser, og dels fordi artiklens problemstillinger og materiale hovedsageligt tager udgangspunkt i mit ErhvervsPhD-projekt, som jeg i skrivende stund har været i gang med i et år og derfor i sagens natur ikke har endelige konklusioner på. Jeg ønsker med denne artikel snarere end at præsentere færdige forskningsresultater at give udtryk for mine foreløbige refleksioner over, hvordan man kan anskue evaluerende lærende praksisser i den kunstneriske organisation.

ErhvervsPhD-projektet tager afsæt i Aarhus Teater, hvor jeg i øjeblikket er i gang med et casestudie. Organisationen er valgt, fordi teatret løbende ønsker at forbedre organiseringen omkring forestillingerne gennem faste evalueringsmøder, hvor arbejdsprocessen med at skabe de enkelte forestillinger bliver evalueret af medarbejderne. Teatret har på den måde en målsætning om at blive et lærende system. Den valgte organisation har givet mulighed for at undersøge effekter af evaluering som en integreret del af organiseringsprocesser. Formålet er at få en bedre forståelse af evaluering som læringsproces, når den foregår som løbende kommunikativ praksis. De foreløbige studier peger i retning af, at der er særlige udfordringer ved evaluering i en kunstnerisk organisation, hvor unikke projekter bliver afløst af nye unikke projekter. Aktiviteterne på Aarhus Teater er cykliske, men med den specifikke organisering, at nye kunstnere, nye arbejdsledere i form af instruktører og scenografer kommer som projektansatte udefra (næsten) hver gang en ny proces går i gang. I denne artikel sætter jeg fokus på udfordringerne ved evaluering set i lyset af denne konstruktion.

Erhvervs PhD-projektets baggrund og faglige tilknytning

Min interesse for problemstillinger omkring evaluerende praksisser opstod oprindeligt i mit tidligere arbejde som producent på Det Kongelige Teater. Min nysgerrighed var grundlæggende bundet op på en interesse for, hvordan jeg kunne bidrage til at forbedre evalueringsprocesserne på teatret. Jeg ønskede derfor, at PhD-projektets faglige tilknytning både skulle være erhvervs- og forskningsrettet. PhD-projektet er derfor både forankret i konsulentvirksomheden Pluss Leadership A/S, der har foretaget evalueringer af indsatser og organisationer i kultursektoren, og på CBS – Copenhagen Business School, Institut for Organisation. Projektets titel er: Dialogbaseret evaluering – En undersøgelse af evaluering som løbende proces i en kulturelt-kreativ organisation.

Evalueringsbegrebet i relation til praksis på Aarhus Teater

I en traditionel forståelse af evaluering forbindes begrebet med indsatser, der vurderes ud fra klart definerede målbeskrivelser og succeskriterier. Evalueringsforskeren Peter Dahler-Larsen pointerer for eksempel, at evalueringer har rod i en rationel videnskabstradition, hvor efterprøvet viden ses som et redskab til at gøre den sociale verden mere gennemskuelig (Dahler-Larsen, 2005, s. 21). I relation hertil er den svenske evalueringsforsker Evart Vedung garant for en evalueringsdefinition, der er rammesættende for en traditionel forståelse af evaluering. Ifølge Vedung er evaluering: ”en noggran (systematisk) efterhandsbedömning av utfall, slutprestationer eller förvaltning i offentlig verksamhet, vilken avses spela en roll i praktiske beslutssituationer (Vedung, 1998, s. 20). En af Vedungs hovedbudskaber er, at evalueringer bygger på systematisk vidensopsamling.

Det er væsentligt at understrege, at man i henhold til denne forståelse ikke kan tale om, at evalueringsmøderne på Aarhus Teater er evaluering. Evalueringsmøderne på Aarhus Teater er mere eller mindre uformelle erfaringsopsamlinger og kan ikke kategoriseres som systematisk vidensopsamling. Selv om der er tale om møder, der bliver afholdt rutinemæssigt som en fast praksis på teatret, er der ikke tale om egentlig systematik i behandlingen af den viden, der bliver udledt af møderne.

Der ligger implicit en stræben efter objektivitet i traditionel forståelse af evaluering, hvilket en udefra kommende evaluator typisk er med til at være garant for (selv om alle er klar over, at objektivitet ikke findes). Evalueringsmøderne på Aarhus Teater har ingen intentioner om at være objektive. Formålet er netop at bruge medarbejdernes subjektive oplevelser af processerne til læring fremover.

Flere evalueringsteoretikere påpeger sideløbende med den traditionelle forståelse, at evaluering er et flertydigt og flydende begreb (Dahler-Larsen, 2005, Krogstrup, 2007). Evalueringsbegrebet kan spænde vidt fra forskningsbaseret undersøgelse, der kræver systematisk dataindsamling, fastsatte kriterier og målbeskrivelser til løbende rutinemæssige erfaringsopsamlinger, som det foregår på Aarhus Teater, til handlinger vi foretager os i dagligdagen.

Selv om de evaluerende praksisser på Aarhus Teater ikke kan falde inden for en traditionel definition af evaluering, deler den et af formålene med traditionel evaluering, nemlig læring og udvikling. Evalueringspraksis på Aarhus Teater har et forandringsperspektiv, hvilket også er gældende for en traditionel forståelse af begrebet. Derudover ligger der i evalueringsbegrebet, at noget skal vurderes. Dette er også gældende på Aarhus Teater, hvor medarbejderne skal vurdere, hvad de har fundet fungerede godt og skidt i processen med at få en forestilling op at stå. Aarhus Teater bruger selv evalueringsbegrebet om deres praksis, hvorfor jeg også finder det mest naturligt at bruge netop det begreb om evalueringspraksis på Aarhus Teater.

Introduktion til casen

Aarhus Teater er en organisation med ca. 150 medarbejdere. Derudover er der et stort antal skiftende løst ansatte medarbejdere. Teatret indførte for knap fire år siden en organisationsændring, der indebar, at en ny central ledelsesfunktion i form af, at to producenter blev ansat som et ekstra led mellem den øverste ledelse og styringen af forestillingerne. De to producenter fik både et økonomisk og et kunstnerisk ansvar for forestillingerne. Tidligere havde teknisk chef det overordnede økonomiske ansvar for alle forestillinger.

Som et led i organisationsændringen dannedes en styregruppe, der består af seks mellemledere: To producenter, teknisk chef og tre afdelingsledere. Styregruppen samarbejder

om at "styre" produktionerne ud fra hver deres funktion i forbindelse med forestillingerne. Styregruppen er således en relativt ny konstruktion på teatret, der løbende afholder møder omkring organiseringen af forestillingerne. På møderne taler de løbende om deres funktion, og hvordan de bedst muligt samarbejder omkring ledelsen af forestillingerne.

Kombineret med organisationsændringen indførte man en strammere økonomisk styring på teatret. Ifølge et styregruppemedlem var der for eksempel tidligere ingen timestyring i forbindelse med mandskab. Det var derfor nemt at lave ændringer undervejs, fordi der som udgangspunkt var mandskab på arbejde. Med organisationsændringen indførte man derimod timestyring i forbindelse med mandskab og mere udspecificerede budgetter.

Den nye organisationsstruktur gav også anledning til en ny procedure for, hvordan arbejdsprocesserne med at få en forestilling op at stå skulle evalueres blandt ledere og medarbejdere. Tidligere blev processerne efter hver premiere evalueret ved, at man samlede alle de medarbejdere, der havde bidraget til forestillingen (typisk ca. 10-20 pers) til et fælles møde, hvor man drøftede godt og skidt i den pågældende produktionsproces. I den nye struktur blev konceptet omkring evaluering mere formaliseret, og med overskriften "Erfaringer skal føre til forbedringer" blev faste evalueringsmøder nu placeret i de forskellige afdelinger. Således repræsenterer lyd/lys, scene, kostumer, hår/sminke, skuespillere samt forestillingsledere de afdelinger, der indgår i evalueringskonceptet. Tidligere dannede teatrets dramaturger, marketing og kunstnerisk chef sammen en afdeling, der indgik i konceptet. De valgte dog efter kort tid at evaluere processerne mere ad hoc.

På evalueringsmøderne deltager de medarbejdere fra den enkelte afdeling, der har bidraget til den pågældende forestilling, sammen med en repræsentant fra styregruppen. De seks repræsentanter fra styregruppen følger løbende op på evalueringsmøderne på såkaldte "styregruppemøder".

Evalueringsmøderne har karakter af opsamlende møder eller erfaringsudveksling. Temaerne på møderne kan for eksempel omhandle aspekter som samarbejde, planlægning, markedsføring eller økonomi mm. Efterfølgende tager styregruppemedlemmerne på styregruppemøderne stilling til, om der skal foretages eventuelle tiltag eller ændringer som følge af de problemstillinger, der er blevet nævnt på evalueringsmøderne.

Styregruppens opfølgning munder ud i en rapport, der offentliggøres på teatrets intranet. Rapporten skal sikre, at medarbejderne får en tilbagemelding på de beslutninger, der er blevet foretaget på styregruppemøderne, men rapporten skal også være med til at sikre, at styregruppemedlemmerne selv bliver holdt op på deres intentioner og beslutninger. Medarbejderne i organisationen og i særdeleshed styregruppemedlemmerne bruger altså meget tid på hele evalueringsprocessen med evalueringsmøder, styregruppemøder og rapport.

Under den tidligere teaterdirektør Stefan Larssons ledelse fandt der på hver premieredag endnu et evalueringsmøde sted, hvor det kreative hold, der i reglen består af instruktør, scenograf samt evt. lysdesigner og kostumedesigner, deltog sammen med forestillingens producent og Stefan Larsson selv. Mødet fandt sted på premieredagen, fordi det kreative hold i reglen forlader organisationen efter premieren. På dette møde gav kunstnerne en tilbagemelding på, hvordan de havde oplevet samarbejdet med teatret. Den nye kunstneriske direktør på teatret har indtil videre valgt ikke at afholde et lignende møde med de kreative hold.

Feltmetode

Casestudiet på Aarhus Teater har indtil videre løbet over ca. otte måneder, hvor jeg i snit har tilbragt en dag om ugen på teatret. Jeg er inspireret af den tilgang, som kendetegner det

etnografiske feltarbejde, herunder forskerens interaktion med ”de udforskede” og brugen af deltagerobservation som et redskab i dataindsamlingen. Styrken ved deltagerobservation er, at det giver mulighed for at studere menneskers interaktion og adfærd i den sociale kontekst, de indgår i (Mik-Meyer & Justesen, 2010, s. 15).

Casestudiet består af deltagerobservation ved evalueringsmøder og styregruppemøder samt deltagerobservation ved andre aktiviteter på teatret såsom prøver i prøverum og på scene, produktionsmøder, andre møder, læseprøver, premierefester, receptioner, frokost mm. Deltagerobservationen suppleres med interviews med både kunstnerisk og administrativt personale.

Jeg begyndte casestudiet med at følge nogle arbejdsdage med de enkelte styregruppemedlemmer, hvilket gav mulighed for at deltage i mange forskellige aktiviteter, fordi styregruppemedlemmerne bevæger sig meget rundt på teatret. Styregruppen udgør kernen i evalueringskonceptet, og det var vigtigt at lære medlemmerne at kende, og få indsigt i hvad der optager dem.

Jeg ønsker, at det er de empiriske opdagelser og problemstillinger, der skal guide den analytiske metode og de teoretiske vinkler, jeg vælger at drage nytte af. Det er også en af grundene til, at jeg i første omgang har valgt at deltage i et bredt spektrum af aktiviteter på teatret. Derudover er det afgørende, at jeg ikke kan analysere evalueringspraksis uden at vide, hvordan denne praksis både adskiller sig fra og hænger sammen med andre praksisser i organisationen.

Metodeteoretisk tager jeg blandt andet taget udgangspunkt i sociologerne Nanna Mik-Meyers og Margaretha Järvinens interaktionistiske perspektiv. Det indebærer en erkendelse af, at det ikke er muligt at leve sig ind i andre menneskers perspektiv på tilværelsen uden selv at have et perspektiv på det, der studeres, og at man derfor som forsker bliver medproducent af viden (Mik-Meyer & Järvinen, 2005, s.13). Kommunikation vil altid finde sted, når mennesker er sammen, og kommunikation er både verbal og nonverbal.

Der er forskel på, hvordan jeg som forsker indgår socialt eksempelvis til møder, under prøver og til premierereceptioner. En fællesnævner for alle situationer er, at jeg påvirker feltet, uanset hvilken rolle jeg indtager. I begyndelsen antog jeg en observerende rolle under møderne, fordi jeg ikke ønskede at påvirke processen så meget fra start ved for eksempel at deltage mere aktivt. Denne tilgang var dog egentlig i modstrid med mit metodeteoretiske ståsted, der slår fast, at det ikke er muligt at være en (objektiv) flue på væggen, og at viden opnås gennem interaktion. Under en uformel samtale med et styregruppemedlem gav han udtryk for, at tilbageholdenhed fra min side skabte utryghed hos ham, og at han ville føle større tryghed, hvis jeg ”viste mere af mig selv”. Samtalen fik mig til at reflektere over, hvordan jeg indgik, både i forhold til at skabe tryghed og i forhold til at indsamle mest mulig viden. Styregruppemedlemmet mindede mig om mit eget teoretiske udgangspunkt, og jeg begyndte herefter at arbejde på at udøve teorien i praksis. Jeg begyndte at indgå mere aktivt ved møderne og stille spørgsmål og gå i dialog, når det var muligt umiddelbart før, under og efter møderne. Det havde den effekt, at de observerede i højere grad også begyndte at stille spørgsmål til mig, hvilket gav anledning til mere dialog og dermed viden. Jeg oplever stadig, at jeg løbende må afstemme balancen mellem nærhed og distance til feltet.

Forskeren vil altid have en forforståelse. Min fortid som producent har for eksempel betydning for, dels hvordan jeg agerer helt konkret i felten, og hvordan jeg dermed indgår socialt, og dels hvad jeg undersøger og lægger vægt på i analysen. Undervejs i casestudiet forsøger jeg med bevidstheden om min forforståelse at fastholde en åben tilgang og forfølge uforudsete spørgsmål og temaer, der fremkommer i felten. (Kvale, 2009, s. 101)

Skiftende kunstnere som læringskanal og barriere

Læring i organisationen ville formentlig tage sig anderledes ud, hvis kunstnerne ligesom de øvrige ansatte var fast ansat på teatret. For eksempel føler Stefan Larsson sig ikke ansvarlig for projektansatte kunstners læring og udvikling. Han siger:

Den faste husinstruktør kan jeg kalde ind og sige: Her går det ikke, her må du udvikles, du er arbejdsleder, der forventer jeg mig, at du gør det og det. Men andre, der rejser tilbage til København, de er ikke mit ansvar på den måde, hvis ikke personen har været meget aggressiv eller andet. Jeg kan ikke være kunstnerisk politi. Jeg kan tænke inde i mit hoved – shit, hvilken dårlig forestilling, du kommer aldrig tilbage. Det er svært at komme med nogen anden feedback end kærlighed og respekt (Interview med Stefan Larsson).

Det er ikke udelukkende organisationens læring, der ville tage sig anderledes ud, hvis kunstnerne var fast ansatte. Kunstnernes læring og udvikling ville også tage sig anderledes ud.

Jeg vil her skitsere udfordringerne ved den cykliske konstruktion med skiftende arbejdsledere gennem den amerikanske filosof George Herbert Meads begreb om "den generaliserede anden". Følger man pragmatisk filosofi er mennesket et socialt væsen, der udvikler sig gennem sociale processer. En central del af udviklingsprocessen er individets kommunikation med den generaliserede anden, der defineres som "the organized community or social group which gives to the individual his unity of self" (Mead 1934, s. 56). Mennesket anlægger et sæt måder at agere på, der knytter sig til den sociale gruppe han tilhører, hvilket farver den enkeltes engagement i de varierede sociale problemstillinger, som løbende konfronterer gruppen. Samspillet med den generaliserede anden drejer sig om at udvikle en sans for blandt andet regler, normer og roller. Har man denne sans for at adaptere de fælles erfaringer, der knytter sig til gruppen, kan man også respondere på adfærd på en måde, der egner sig til den.

Jeg antager, at organisationer løbende udvikler deres egen form for generaliserede anden, således også på Aarhus Teater. Når det kunstneriske team ankommer til teatret bliver de en del af den generaliserede anden på teatret, men de har ikke tidligere nødvendigvis været en del af det, man kan kalde den fælles erfaringsdannelse på Aarhus Teater. De har således ofte helt andre afsæt for deres måder at agere på. De har måske erfaringer med helt andre arbejdskulturer og/eller helt andre arbejdsbetingelser og måder at kommunikere og gribe projekter an på. Kunstnernes arbejdsmetoder og projekter er tilsvarende forskellige og deres forventninger til medarbejderne sandsynligvis ligeså.

Dette stiller særlige krav til organisationen om tilpasning af organiseringsprocesserne undervejs. Et krav som teatret har gode erfaringer med at honorere, fordi det gør det hele tiden. De erfaringer, som projekterne og de nye kunstnerne afstedkommer, bliver en del af teatrets generaliserede anden, hvilket sandsynligvis bevirker, at organisationen udvikler en ekspertise i at tilpasse sig nye samarbejdspartnere og projekter. Men eftersom evnen til tilpasning er essentiel for produktionsprocesserne, er det sandsynligvis også en evne teatret løbende arbejder på at forbedre. Ser man på de udefra kommende kunstnere, har de tilsvarende under produktionsprocessen fået indblik i den generaliserede anden på teatret, hvilket sandsynligvis medfører, at de får en lettere proces, hvis de vender tilbage. På evalueringsmøder er jeg ind i mellem stødt på følgende beskrivelser af kunstnere, der har været på teatret før som for eksempel: "Hun er bedre forberedt denne her gang". Det indikerer, at tilbagevendende kunstnere også tilpasser sig den generaliserede anden, ligesom det er tilfældet den anden vej rundt.

Spørgsmålet er, hvordan det løbende arbejde med tilpasning kan forbedres via

evalueringsmøderne. Det er vanskeligt at finde løsninger på, for ofte ved man ikke, hvad man skal tilpasse sig til. Jeg deltog i et evalueringsmøde, hvor omdrejningspunktet netop var spørgsmålet om organisationen kunne "håndtere andre måder at arbejde på". Dialogen var som følger:

A: Noget af det mest problematiske var, at huset ikke var forberedt på instruktørens måde at arbejde på. Det er det, der har givet flest gnidninger.

B: Har I et løsningsforslag på, at huset ikke var forberedt?

C: Alle afdelinger skal klædes på til, at der kan komme en helt anden arbejdsmetode.

D: Det går ikke, når man siger: Sådan gør vi her, og han svarer: Jamen sådan gør jeg ikke, og man så svarer: Jamen sådan gør vi her, og han så svarer: jamen sådan gør jeg ikke. Det koster ekstra arbejdsopgaver.

B: Jeg har stillet spørgsmål ved, om vi kan håndtere at have den slags mennesker i huset.

D: Det vil være utrolig fattigt ikke at gøre det.

B: Det er ikke sikkert, vi er dygtige nok.

Den erfaring, der blev draget, var, at huset ikke var forberedt på instruktørens måde at arbejde på. Det er sandsynligvis en erfaring huset har haft før og uundgåeligt vil opleve igen, spørgsmålet er, hvordan man bruger den erfaring i de videre processer. Dialogen viser, at der kan være en grænse for, hvor meget tilpasning organisationen kan/ønsker at magte. Samtidig må organisationen være forberedt på, på uventede tidspunkter igen og igen at komme ud for at skulle bryde den grænse.

Den skitserede dialog viser også, hvordan aktørernes konkrete forsøg på at finde en løsning til en lignende situation fremover er vanskelig. Årsagen er sandsynligvis hovedsageligt, at der ikke findes en enkel løsning på problemet. Men derudover peger dialogen på, at aktørerne har hver deres forskellige oplevelser af den givne proces, og at de derigennem hver især har deres individuelle og organisationelt forankrede selvforståelse, der yder indflydelse på, hvordan de anskuer en fremtidig løsning. Som dialogen viser, er disse løsninger forskellige eftersom én aktør peger på, at "alle afdelinger skal klædes på", mens en anden aktør peger på, at "det ikke er sikkert at teatret er dygtige nok". Endelig mener en tredje aktør, at det "ville være fattigt ikke at gøre noget lignende igen".

Som svaret på, hvordan man kan imødekomme udfordringer vedrørende nye arbejdsmetoder blev konklusionen på et helt andet evalueringsmøde at: "Vi må blive bedre til at handle på vores intuition". At styrke intuitionen blev i dette tilfælde den mest fornuftige løsning på, hvordan man fremover kunne imødekomme nye udfordringer med kunstnere. Når medarbejderne står over for at skulle aflæse og reagere på adfærd, der løbende har nye afsæt, er intuition ikke bare nødvendig i den kreative proces for det kunstneriske team, det bliver også en vigtig egenskab for deres samarbejdspartnere på teatret.

Evaluering i et processuelt perspektiv

Min forståelse af læring udspringer blandt andet af amerikansk pragmatisme, herunder Mead. Det indebærer en opfattelse af, at læring er interaktiv og social og forekommer løbende hele tiden. Læring og videnskabelse opstår i transaktionerne mellem mennesker og i situationer snarere end i selvet og uden for situationer. Viden og handling går hånd i hånd, og man går ikke fra viden til handling. Læring placeres derimod i de deltagende processer i organisationel praksis (Elkjaer & Simpson, 2011, s. 71). Denne opfattelse går imod den kognitive approach til læring, som blandt andet en af de mest citerede læringsteoretikere Chris Argyris er repræsentant for, der implicerer at det er *i* mennesket snarere end *mellem* mennesker, at der genereres ny viden (Argyris, 1999). Ser man på læring med pragmatiske briller på, er evaluerings- og styregruppemøder i sig selv events, hvor læring potentielt kan blive til, fordi man befinder sig i en social deltagende organisationel praksis.

Evaluering er sammenhængende med læring og min forståelse af evaluering hænger sammen med min opfattelse af læring. Organisationsforskerne Barbara Levitt og James G. March interesserer sig for, hvordan organisationer fortolker, bevarer og genbruger erfaringer på trods af fortløbende tid og skiftende personale (Levitt & March, 1988, s. 319). Processerne omkring det arbejde er ifølge Levitt og March komplekst, både fordi fremtiden ligger åben og uvis, men også fordi fortiden ligeledes ligger åben for (re)fortolkning (Levitt & March, 1988, s. 324). Aktørers fortolkning af den samme hændelse ændrer sig løbende over tid.

For at forstå kernen i evaluering som løbende proces bliver begrebet temporalitet derfor centralt. Temporalitet er det løbende forhold mellem fortid, nutid og fremtid (Hernes & Schulz, 2012, s. 1). Begrebet har rødder tilbage til Mead for hvem nutiden er en subjektiv, eksistentiel oplevelse, der trækker på ressourcer fra både fortidige begivenheder og forestillinger om fremtiden for at skabe meningsfulde handlinger. Kun oplevelser af det nutidige øjeblik er virkeligt, mens fortid og fremtid er konstrueret som ressourcer, der kan informere handlinger i nutiden (Mead, 1934). Beslutningsprocesser står dermed aldrig stille, og organisationsforandringer anskues på den vis i et holistisk lys som en kompleks og løbende dynamik. Pointen med evalueringsmøderne er netop, at refleksion over fortidige hændelser skal skabe basis for det fremtidige arbejde. Men at anskue evaluering i et perspektiv, hvor temporalitet bliver centralt, er også at anerkende, at det ikke blot er refleksion over fortiden, der leder til vores forestillinger om fremtiden. Fremtiden er ligeledes en løbende ressource, som vi bruger, når vi reflekterer over fortiden.

Overførsel af erfaring gennem evaluerende praksis

Styregruppemøderne bærer ind i mellem præg af, at medlemmerne springer i tid, når de evaluerer. Tidligere forestillinger har efterladt spor, der giver inspiration til fremtiden. Det samme er gældende den anden vej rundt. Den måde styregruppemedlemmerne forholder sig til fremtiden har også betydning for de hændelser, de sætter fokus på i deres refleksion over fortiden. Under et styregruppemøde blev der evalueret på en bestemt produktionsproces, der lå en måned tilbage. Her blev der rejst den problemstilling, at det kreative hold (instruktør og scenograf) havde ønsket (og fået) kostumerne på scenen, så de kunne prøve i dem, til trods for at disse ikke var færdige, og at det havde krævet ekstra ressourcer at honorere deres ønske. Pludselig gik det op for mig, at samtalen havde taget en drejning, fordi styregruppen spontant drøftede situationen på en helt anden forestilling, der endnu ikke havde haft premiere, hvor den samme problemstilling var aktuel. Her kom styregruppens overvejelser over, hvordan de skulle håndtere udfordringen fremover, også til at farve refleksionen af den tidligere forestilling med

det samme problem. Det er et eksempel på, hvordan fortiden i henhold til Levitt og March er åben for fortolkning, og det viser, hvordan fokus på temporalitet bidrager til forståelsen af evaluering som løbende proces. Eksemplet sætter et nyt perspektiv på de processer gennem hvilke erfaringer bliver transformeret til ønsker for fremtiden set i relation til den før omtalte generaliserede anden på teatret.

Jeg vil her illustrere, hvordan den samme problemstilling omkring (for) tidlig kostumeaflevering, der gjorde sig gældende på to forskellige forestillinger, kan belyse det komplekse ved evaluering i en organisation med den tidligere omtalte cykliske struktur. I relation til det cykliske, er der tale om, at de samme narrativer går igen fra produktion til produktion, hvilket er en indikation af, at styregruppemedlemmerne kan bruge erfaringer fra tidligere forestillinger til fremtidig handle. Udfordringen er blot, at ingen kan vide om kostumerne er nødvendige at få til prøver før aftalt tid fra forestilling til forestilling, fordi man ikke kan vide, hvilken forskel det gør for den kunstneriske proces og resultat, eftersom det er individuelt fra produktion til produktion. Med andre ord: Det man erfarer, der er godt for én produktion, er måske ikke godt for den næste og vise versa.

Fordi styregruppen har som målsætning at organisere processerne omkring forestillingerne, så det passer inden for en bestemt budget- og tidsramme, vil det umiddelbare ”nemme” svar på, hvordan man kan bruge erfaringen med kostumerne fra den tidligere forestilling, være, at man på et tidligere tidspunkt i processen skal gøre tidsfristen mere klar for kunstnerne og i øvrigt sige nej, når de alligevel beder om at få udleveret kostumerne tidligere. Men som et styregruppemedlem udtrykte på det pågældende møde:

Det er jo lidt dobbelt. Vi skal bare sige nej, der hvor det ikke kan lade sig gøre, men omvendt så har vi jo også hele tiden den der underliggende forpligtelse, der hedder: Hvis det kreative team beder om et eller andet, som de mener kan gøre forestillingen bedre, så er det vores opgave så vidt muligt, hvis vi kan nå det inden for de rammer, vi har, at hjælpe dem med det. For det er jo det kort, vi har givet dem. Vi har sagt: I skal lave kunst for os, og vi hjælper jer med det (fra styregruppemøde).

Styregruppens hovedopgave er at forbedre det strukturelle (i dette tilfælde bedre organisering omkring kostumeaflevering), men det kunstneriske ansvar for forestillingerne er medvirkende til, at det bliver komplekst at finde løsninger på fremtidig handle gennem den tidligere erfaring, selv om problemstillingen vedrørende de to eksemplificerede forestillingsprocesser tilsyneladende var den samme.

Udover at den kunstneriske dimension i sig selv kan skabe en barriere for evaluering, peger mine foreløbige studier på, at det, at det kreative hold består af projektansatte, skaber endnu en barriere. Organisationsforskeren Beth A. Bechky skriver at: “Temporary organizations bring together a group of people who are unfamiliar with one another’s skills, but must work interdependently on complex tasks” (Goodmann and Goodmann, I Bechky (2006) s. 1). Aarhus Teater er ikke en sådan ”midlertidig” projektorganisation, som Bechky beskriver, men situationen er stadig den samme. Ofte skal aktører, der ikke på forhånd er kendt med hinanden, samarbejde om komplekse opgaver. Eftersom der er tale om forskellige samarbejdspartnere, bliver vurderingen af, hvordan organisatoriske problemstillinger løses også afhængig af de aktuelle samarbejdspartneres måde at arbejde på. I forbindelse med de to eksemplificerede forestillinger omkring det aktuelle problem med, at de ufærdige kostumer blev taget i brug, var dialogen på styregruppemødet tilmed som følger:

A: Hvis vi havde haft et lige så stort problem på forestilling et, som vi har på forestilling to, så ved jeg ikke, hvad vores problem er. Jeg ved godt hvad vores problem er på forestilling to. Vores problem er, at vi arbejder med nogle folk, der er vant til noget helt andet, og de er simpelt hen ikke indstillet på eller i stand til at indrette sig efter de vilkår, som vi har på det her sted. Det er derfor jeg siger: Er der forskel på, hvad der foregik på forestilling et og forestilling to? Det er det, jeg ser, hvis ikke der er det, så er det jo ikke kultursammenstød, men det er det, jeg oplever.

B: Ja, men der er helt klart en forskel. Og det er jo også derfor, der er blevet sagt ja, hvor man måske skulle have sagt nej. Fordi på forestilling et, der var der jo en helt anderledes god tone og gensidig respekt.

Eksemplet viser kompleksiteten i at finde brugbare løsninger på aktuelle problemer gennem tidligere erfaring. Selv om det samme problem gjorde sig gældende på to forestillinger krævede problemet forskellige løsninger grundet forskellige samarbejdspartnere. Evalueringen bliver i dette tilfælde en afklaring af, hvad der er den egentlige problemstilling, snarere end en vej til umiddelbar problemløsning. Set i et temporalt perspektiv bruger styregruppen erfaringerne fra den tidligere forestilling som ressource til at forstå og fortolke problemstillingerne omkring den aktuelle forestilling. Styregruppens drøftelser viser også, hvordan medlemmerne forsøger at kode adfærd, der kun i ganske kort tid har været en del af den generaliserede anden på teatret, hvorfor de derfor udtrykker tvivl om, hvordan de skal respondere på den adfærd.

I relation til Levitt og Marchs pointe om, at fortiden er åben for (re)fortolkning, er det i et læringsperspektiv interessant at undersøge evalueringen af den samme ”komplicerede” proces senere hen i forløbet nemlig efter premieren. Her var en medarbejder fra kostumeafdelingens evaluering af processen som følger:

Det var rigtig interessant at følge, for det var noget andet end vi nogensinde har prøvet. Og vi sagde til hinanden – det må aldrig ske igen og det går ikke, og alle var forvirrede, men jeg tror faktisk, når bundstregen skal slås, så tror jeg egentlig vi har hænderne oppe ik’. Jeg synes jeg har udviklet mig i det her forløb, det har været en stor udfordring. Udvikling er jo netop, at man tænker kors i hytten, det går aldrig det her, og så ende ud med at sige, at der faktisk er nogle rigtig gode ting i det. Det har da været en øjenåbner også (medarbejder på evalueringsmøde).

Udtalelsen er en indikation af, at de projektansatte kunstnere overordnet set i høj grad tilfører ny indsigt og læring til organisationen. Denne læring konstateres på evalueringsmødet. Udtalelsen peger også på, at læringen foregår interaktivt i det konkrete samarbejde aktørerne i mellem, sandsynligvis i højere grad end under refleksionen over samarbejdet.

Afrunding

Det er nødvendigt at samtale løbende og reflektere over processerne, når der er tale om så komplekse processer som teaterproduktion. Spørgsmålet omkring hvilke erfaringer, man kan tage med sig fra projekt til projekt står dog fortsat åbent. Jeg har skitseret, hvordan mine foreløbige studier i PhD-projektet peger i retning af, at den kunstneriske organisations cykliske struktur med løbende nye projektansatte arbejdsledere komplicerer processerne omkring overførsel af erfaringer fra projekt til projekt vedrørende organisering omkring processerne. Dels kræver

unikke kunstprojekter i sig selv forskellige former for organisering, og dels kræver mødet med nye kunstneriske ledere (instruktører og scenografer) nye måder at håndtere processerne på fra gang til gang.

At anskue evalueringskonceptet i lyset af den specifikke cykliske konstruktion med projektansatte kunstnere er én måde at anskue møderne på. I mine videre studier undersøger jeg blandt andet evalueringernes genstandsfelt nærmere, herunder hvad der bliver lagt vægt på i evalueringerne, samt hvilke konsekvenser det har for læring i de forskellige fora. Samlet set er det mit projekt at undersøge, hvordan teatrets møder skaber læring i organisationen. Jeg håber med PhD-projektet at komme nærmere et svar på, hvordan læring finder sted løbende gennem evalueringsmøderne. Hvis læring forekommer, er det mit projekt at identificere, hvordan det sker, og omvendt hvis læring ikke forekommer, er det mit projekt at identificere, hvordan det ikke sker.

Litteratur

- Argyris, Chris (1999): *On organizational Learning*. Second edition, Blackwell Publishing
- Bechky, Beth A. (2006): Gaffers, gofers, and grips: role-based coordination in temporary organizations. *Organization Science*, Vol 17 no. 1, 3-17
- Dahler-Larsen, Peter (2005): *Den rituelle refleksion – om evaluering i organisationer*. Syddansk Universitetsforlag
- Elkjaer, Bente, Simpson, Barbara: Pragmatism: A lived and living philosophy. What can it offer to contemporary organization theory? *Research in the Sociology of Organizations*, Volume 32, 55-84
- Hernes, Tor; Schulz, Majken (2012): A Temporal Perspective on Organizational Identity. *Organizational Science*, Articles in advance, pp. 1-21
- Krogstrup, Hanne Kathrine (2006): *Evalueringsmodeller*. Academia
- Kvale, Steinar (2009): *Interviews – Introduktion til et håndværk*. Hans Reizels Forlag.
- Levitt, Barbara and March, James G.(1988): Organizational learning. *Ann Rev Sociol*, 14 319-40
- Mead, George Herbert (1934): *Mind, Self and Society*. Chicago: University of Chicago Press
- Mik-Meyer og Järvinen, Margaretha (2005): *Kvalitative metoder i et interaktionistisk perspektiv. Interview, observationer og dokumenter*. Hans Reitzels Forlag
- Mik-Meyer og Justesen, Lise (2010): *Kvalitative metoder i organisations- og ledelsesstudier*. Hans Reizels Forlag
- Vedung, Evart (1992): *Utvärdering i politik och förvaltning*. Lund: Studentlitteratur

Ida Danneskiold-Samsøe

Cand. Mag. ErhvervsPh.D. ved konsulenthuset Pluss Leadership A/S og CBS - Copenhagen Business School, Institut for Organisation. Pluss Leadership arbejder med ledelse, strategi og organisationsudvikling herunder strategiske analyser og evalueringer i kultursektoren. Tidligere producent ved Det Kongelige Teater.



Essays

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed i et
uddannelsesperspektiv

FLATLAND | Jon R. Skulberg, 2013

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed i et uddannelsesperspektiv

Af Sverre Rødahl, Inger Eilersen og Mette Sandager

Glædes man over interessante forandringer, og ser dem som et gode snarere end en trussel, er det i øjeblikket spændende at opleve, hvad der sker på uddannelsesområdet inden for scenekunst i Danmark. Der er mange løfterige processer i gang. Og en af de mest betydningsfulde lige nu handler om praksisbaseret forskning inden for scenekunst – eller – som det officielt hedder: *Kunstnerisk udviklingsvirksomhed*.

Status for kunstnerisk forskning i Europa

Allerede for flere årtier siden startede en udvikling i en række europæiske lande, som gik ud på at udforme en ny type forskning. En forskning, der ikke, som på universiteterne tog udgangspunkt i de akademiske forskningskriterier og metoder, men i stedet havde kunstnerens *værk og proces* som forskningsgenstand. Denne nye type forskning skulle trænge dybere ned i essensen af værket og den særlige kunstneriske skabelsesproces, for at gennemføre en refleksionsproces og en udveksling med andre med henblik på at bringe kunstarten og kunstudøvelsen videre.

Kunstnerisk forskning og kunstnerisk udviklingsvirksomhed har opnået stadig større udbredelse som erkendelsesform i europæisk sammenhæng. En vigtig drivkraft i arbejdet med at debattere, definere og synliggøre "*artistic research*" har været den europæiske netværksorganisation for videregående kunstuddannelser ELIA (*European League of Institutes of the Arts*), hvor forskere og kunstnere har bidraget til profileringen af kunstnerisk forskning som begreb og virksomhed. En række konferencer, symposier og udgivelser, navnlig konferencen *Re:Search in*

and through the arts i Berlin i 2005,¹ har peget på vigtigheden af at gøre kunstnerisk forskning og kunstnerisk udviklingsvirksomhed til et eget og synligt, specifikt forskningsfelt ved de højere kunstuddannelsesinstitutioner i Europa, og aktiviteterne har skabt en nødvendig faglig debat om grænsefladerne mellem den videnskabelige og den kunstneriske forskning.

I dag er der etableret formelle strukturer for praksisbaseret, kunstnerisk forskningsvirksomhed i mange lande og inden for de fleste kunstarter, og aktiviteterne på området begynder at få reel betydning, både for uddannelsesfeltet og for kunstarten som sådan.

Status for kunstnerisk udviklingsvirksomhed i Danmark

Også i Danmark er en lignende virksomhed på vej til at finde sin egen form og sit eget ståsted ved mange af de kunstneriske uddannelsesinstitutioner. Sammenlignet med processen i mange andre lande har det imidlertid taget forbavsende lang tid at etablere strukturer og få denne virksomhed anerkendt og profileret. Først sidste år udgav Kulturministeriet en officiel udredning om emnet. Herefter fulgte beslutningen om formelt at sidestille denne type virksomhed ved de kunstneriske uddannelsesinstitutioner med videnskabelig forskning. I samme forbindelse blev der afsat øremærkede offentlige tilskud, skabt rammer for virksomheden og udformet en definition, kriterier og beskrivelse af

1) Se http://www.elia-artschools.org/images/products/22/research_conference.pdf.

virksomhedens særlige karakter.² I Danmark, lige som i enkelte andre lande, har denne type forskningsaktivitet fået det officielle navn *kunstnerisk udviklingsvirksomhed*, for tydeligt at definere den som muligt *vidensgrundlag* og adskille den fra den videnskabelige forskning.

Overordnet konkluderer udredningen, at forskning og kunstnerisk udviklingsvirksomhed er to forskellige former for videns- og erkendelsesproduktion, som i mange tilfælde supplerer hinanden vældig godt og indgår i samspil. Ikke desto mindre er kravene knyttet til genstandsfelt, proces, refleksion og dokumentation ikke de samme, og det er helt afgørende at man tager højde for dette i anerkendelsen af vidensgrundlagenes ligeværdighed. Termen kunstnerisk udviklingsvirksomhed anbefales altså ud fra et ønske om at definere det nye på dets egne præmisser.

I lighed med Norge og Sverige har man lagt forholdene godt til rette og etableret en egen kvalifikationsramme for kunstneriske uddannelser. Baseret på *Bologna-processen* og med afsæt i den allerede udarbejdede nationale kvalifikationsramme, udformede Kulturministeriet nemlig i 2009 en kvalifikationsramme, som åbnede for, at kunstuddannelserne også kunne definere deres vidensgrundlag på basis af viden fra kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Denne vigtige beslutning har i realiteten betydet en formel ligestilling af kunstnerisk udviklingsvirksomhed og videnskabelig forskning. Og den har betydet, at kunstmiljøernes ofte udtalte skepsis mod "akademisering af kunsten", kan forstumme.

Status for kunstnerisk udviklingsvirksomhed på scenekunstmrådet

Når det har taget længere tid i Danmark end i mange andre lande at få kunstnerisk

udviklingsvirksomhed og kunstnerisk forskning anerkendt og ligestillet med videnskabelig forskning, har det mange årsager. Hver kunstart har sin egen historie, og det fører for vidt at udfolde hele historikken her. Det kan blot konstateres, at på to kunstmråder er udviklingen gået særlig langsomt: Inden for filmen – og i scenekunsten.

Scenekunsten har lidt under en manglende refleksionstradition og et fravær af praksisbaseret forskning blandt fagets professionelle udøvere. En praksisorienteret forskningsvirksomhed inden for scenekunsten har forskellige historikere i de forskellige lande i Europa. Finland og England har på mange måder været førende, sammen med Holland og Belgien. I Skandinavien er udviklingen gået langsommere.

I 1973 blev den berømte norske operasangerinde Aase Nordmo Løvberg, som havde skabt sig et verdensnavn som Wagnersangerinde på Metropolitan-operaen i New York, udnævnt til den første professor i sang ved Norges Musikhøgskole. Udnævnelsen vakte omfattende munterhed, også i kunstneriske kredse. Man anså det som pudsigt og lidt komisk, at en operasangerinde også kunne være professor. Det er ikke mere end 10 år siden, at det danske kulturministerium udviste både en overbærenhed og en vis munterhed, da Statens Teaterskole ønskede at vide, hvor lang tid der mon ville gå, før skolen kunne regne med at få sin første professor. Man kunne på det tidspunkt ikke forestille sig kunstnerisk baserede forskere eller undervisere med en akademisk stillingsstruktur inden for scenekunst-uddannelse. Musikken og billedkunsten har lang tradition for forskning, men teatret var og blev en kunstart, der – må man have tænkt – bygger på myten om de omrejsende gøglere og det udbredte skørlevned bag og udenfor scenen. "*Tag vasketøjet ind, skuespillerne kommer*" syntes fortsat at gælde.

En scenekunstner bør være uddannet, det er man nu enige om, men ikke alt for uddannet.

2) Kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Udredning om vidensgrundlaget på de videregående kunstneriske uddannelser.

En skuespiller kan være berømt og elsket, en instruktør kan være dyrket som et scenisk geni, en danser kan opnå verdensberømmelse for sin kunst – men mange har stadig svært ved at forestille sig, at det fag, disse mennesker udøver, også kan danne basis for en forskningsvirksomhed – udført af kunstneren selv.

Meget af dette kan scenekunsten takke sig selv for. På mange måder har det traditionelle teatermiljø haft den samme holdning. Der har hersket en udpræget teori- og metodeforskrækkelse. Formaliseret refleksion er stort set en fremmed størrelse i scenekunstens egen selvforståelse, og der er en påfaldende mangel på forbindelse mellem universiteternes teatervidenskabelige og dramaturgiske uddannelsesmiljøer og de professionsorienterede scenekunstuddannelser.

Dansk teater bærer på en historie, præget af konservatisme, som gør det til en kunstart, der tit har haft svært ved at forny sig. Modernismen nåede aldrig rigtig teatret, i hvert fald ikke mainstream-teatret. Modsat dansen, som fik sin *contemporary dance* i sidste århundrede og gennem dette radikale opgør med den klassiske ballet formulerede, både praktisk/kunstnerisk men også teoretisk, udstak en ny retning for hele kunstarten.

Såkaldt "nye" scenekunstformer mangler konkrete, alment accepterede beskrivelser og afgrænsninger og der hersker stor forvirring i forhold til betegnelser. Performance kan ingen rigtig afgrænse eller beskrive konkret, devising er en arbejdsmetode snarere end en genre, ligeledes site specific etc. I scenekunstrapporten³ tales der om, at man gerne ser *"en større vægt på nye og måske mere fysiske eller tværkunstneriske former for teaterudtryk inspireret af performance, ny-cirkus, interaktivt teater etc. Internationalt ses det ofte, at det er fra den kant, fornyelsen og de*

nye auteurs kommer".

Med indførelsen af kvalifikationsrammen for de kunstneriske uddannelser, får de danske scenekunstneriske videregående uddannelser for alvor en chance for at komme ind på den praksisbaserede kunstneriske forskningsarena. På de rigtige præmisser. I dag kan scenekunstuddannelserne se frem til en akkrediteringsproces, der en gang i nær fremtid kan skabe kunstneriske bachelor- og kandidatuddannelser på de videregående scenekunsthøjskoler. Det vil samtidig skabe mulighed for, at det scenekunstneriske uddannelsesmiljø, kan fungere som lokomotiv for kunstartens videreudvikling, producere viden der rækker ud over uddannelsen selv og bidrage til synliggørelse af den samlede sektors potentiale.

Visioner for udvikling af læringsmiljøer på Statens Scenekunsthøjskole.

Statens Scenekunsthøjskole er den centrale uddannelsesinstitution for scenekunst i Danmark, og den ser det som sin absolut vigtigste opgave at arbejde for og forsvare skolens internationale niveau. Men at påtage sig opgaven med at udvikle kunstnerisk udviklingsvirksomhed som en del af skolens virksomhed, kræver struktur- og kulturændringer, perspektivering og bevidstgørelse.

En omfattende organisations- og uddannelsesreform blev igangsat på Statens Scenekunsthøjskole for et år siden. Reformen har som hovedsigte at skabe større og mere åbne og synlige læringsmiljøer, samt at udvikle uddannelser, der kan give de studerende mere fleksible uddannelsesforløb og tilbyde større mobilitet, både på tværs af de eksisterende fagområder på skolen, på tværs af scenekunstuddannelser i Danmark, på tværs af kunstarter og ikke mindst at udvikle større international mobilitet for studerende og undervisere. Det er skolens

3) "Scenekunst i Danmark – Veje til udvikling". Rapport fra Teaterudvalget. Kulturministeriet 2010

mål at gå foran i uddannelsen af selvstændige, nyskabende, modige scenekunstnere, der kan tage ansvar for at fremtidssikre fornyelsen og professionaliseringen af dans og teater som kunstarter.

Et synligt resultat af reformen er allerede, at de tidligere danseuddannelser på Skolen for Moderne Dans (SMD) i dag er fuldt integreret i den nye Statens Scenekunstscole. Målet er, at uddannelsen inden for den moderne dans og det moderne teater skal være i aktiv, frugtbar og fornyende dialog, men stadig eksistere side om side. Der er etableret tre uddannelses-centre som samler de elleve uddannelser, samt et udviklingscenter, som bl.a. har ansvar for pædagogisk og kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Kompetence inden for skuespil og dans er samlet i ét center, kompetence inden for iscenesættelse, koreografi, lys, lyd og scenografi i et andet, og kompetence inden for kunstnerisk produktion, rekvisit og ledelse i et tredje. Det er tanken, at disse kompetencecentre i væsentlig grad skal kunne påvirke og præge skolens uddannelsesprofil og få betydning for skolens tværfaglige undervisningsvirksomhed. Samtidig vil disse kompetencefællesskaber være store nok til at skabe bæredygtige miljøer for kunstnerisk udviklingsvirksomhed på højt niveau og imødekomme de krav, der vil blive stillet i forbindelse med en kommende akkreditering.

Skolens underviserstab har en stor og bred kompetencebase af faglærere. De fleste af disse er løst tilknyttede timelærere, mens de relativt få fastansatte undervisere primært er knyttet til fag inden for skuespil og dans. I mangel af en stillingsstruktur, som man kender fra de fleste andre kunsthøjskoler, har skolen for at styrke fagmiljøerne etableret en kategori af såkaldt "fast tilknyttede" undervisere med fagkompetencer på områder, som ikke tidligere har været repræsenteret blandt de fastansatte. Disse vil i fremtiden kunne komme til at spille en vigtig supplerende

rolle i etableringen af de tværfaglige læringsmiljøer i kompetencecentre, og vil – ikke mindst – kunne bidrage til etableringen og opbygningen af skolens kunstneriske udviklings-virksomhed.

Statens Scenekunstscole og kunstnerisk udviklingsvirksomhed

Statens Scenekunstscole har ifølge loven hverken ret eller pligt til at drive forsknings- eller kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Der har ikke hidtil været bevilget ressourcer til denne virksomhed, og der har derfor heller ikke været bedrevet kunstnerisk virksomhed af betydning inden for skolens rammer. Modsat musikkonservatorierne, Kunstakademiets billedkunsthøjskoler og de to arkitektshøjskoler, stod Scenekunstscole derfor næsten uden erfaring med feltet, da den i slutningen af 2011 for første gang modtog en mindre bevilling til udviklingsvirksomhed. Det var en milepæl i skolens historie, og man gik straks i gang med at opbygge en strategi og aktiviteter på området.

Det har været planen fra starten at basere opbygningen af kunstnerisk udviklingsvirksomhed på erfaringer *med* og bevidstgørelse *af* skolens egne undervisere. Det er skolens holdning, at kunstnerisk udviklingsvirksomhed må tage afsæt i den identitet og den faglige styrke, som allerede findes ved skolen. Samtidig er det væsentligt, at skolen på længere sigt ser ud over egne grænser, mod andre, som kan byde ind, og som allerede har erfaringer eller ønsker at bidrage til at opbygge erfaringer, i Danmark eller internationalt.

Det første skridt blev taget i august 2012 ved nedsættelsen af et KUV-udvalg. Udvalget består af uddannelsesansvarlige, undervisere og eksterne repræsentanter fra teatermiljøet og universitetsområdet. KUV-udvalget fik som sin første opgave at udforme kriterier og etablere en finansieringsordning for KUV-projekter ved skolen. Samtidig bestod den væsentligste indsats faktisk i at rekruttere undervisere til

KUV-projekter, motivere dem til at tænke i retning af kunstnerisk udviklingsvirksomhed, rådgive dem i forhold til projektbeskrivelse og budgettering, og ikke mindst støtte dem i at tænke på sig selv som udforskende, og ikke alene som undervisere.

For mange er vejen gået via et formaliseret og reflekterende pædagogisk udviklingsprojekt. Her er mange undervisere mere på hjemmebane, og det er nemmere at se den særlige karakter af et *kunstnerisk* udviklingsprojekt i perspektiv af et mindre *pædagogisk* udviklingsprojekt. KUV-udvalget har støttet denne bevægelse ind i stoffet og terminologien, og der er allerede gjort væsentlige erfaringer i startfasen.

I KUV-udvalgets retningslinjer defineres kunstnerisk udviklingsvirksomhed på følgende måde:

"Kunstnerisk udviklingsvirksomhed er 'systematisk udviklingsvirksomhed med henblik på at erhverve ny viden om skabelsen af kunst' (Kulturministeriet, 1997) og har udviklingen af kunstnerisk praksis som mål. Udøveren af kunstnerisk udviklingsvirksomhed arbejder reflekteret med at udvikle nye kunstneriske udtryksformer, forfine allerede kendte former eller en kombination heraf.

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed på Statens Scenekunstscole er karakteriseret ved fokusering på en specifik kunstpædagogisk eller metodisk tematik indenfor teater og/eller dans og en metodisk reflekteret tilgang til proces såvel som produkt. Kunstnerisk udviklingsvirksomhed indebærer formidling af proceserfaringer til relevant fagfelt (kolleger, studerende, samfundet). Formidlingen kan ske som procesrefleksioner, metodeovervejelser, logbogsudstilling eller lignende, og kan ske som samtidigt eller som efterfølgende tilleg til en præsentation af det kunstneriske produkt."⁴

I forbindelse med udarbejdelse af disse retningslinjer, har det været afgørende at diskutere terminologien yderligere. Både den officielle udredning og KUV-udvalget har været optaget af at afgrænse og spidsformulere fænomenet kunstnerisk udviklingsvirksomhed, således at det ikke devalueres, inden det for alvor er kommet i spil. Derfor har det været vigtigt at beskæftige sig med forskellene – ved at sige hvad noget *ikke er*, definerer man også, hvad noget *er*.

På skolen har det været vigtigt at lave en distinktion mellem kunstnerisk *virksomhed* og kunstnerisk *udviklingsvirksomhed*. I udredningen hedder det, at kunstneriske produkter og værker er "flertydige, subjektive og ikke i sig selv eksplícit reflekterede". Der må derfor knytte sig nogle helt særlige processer til værket for at arbejdet kan benævnes kunstnerisk udviklingsvirksomhed: Eksplícit refleksion, varig dokumentation og formidling til fagfæller. Endvidere kræves det, at arbejdet sættes ind i en større ramme end værket selv. Derfor er langt fra alle kunstneriske processer at betragte som kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Og det må man holde fast i for at styrke tyngden i arbejdet med kunstnerisk udviklingsvirksomhed som vidensgrundlag for de scenekunstneriske uddannelser. Udvalget har derfor også defineret kunstnerisk virksomhed i sine retningslinjer

"Kunstnerisk virksomhed er defineret, som en aktivitet, der harsom målat skabe kunstneriske produkter, så som forestillinger eller lignende. Formidlingen af kunstnerisk virksomhed ligger i selve det kunstneriske produkt og ledsages ikke af særlige procesrefleksioner, systematiske metodeanvisninger eller lignende. For kunstnerisk virksomhed gælder det, at det kunstneriske produkt er 'sin egen' dokumentation, sit eget gyldige udtryk.

4) Uddrag af retningslinjer for KUV på Statens Scenekunstscole. Tilgængelig på www.scenekunstscole.dk

Det sker ofte, at underviseren efterfølgende deler sine erfaringer fra sin kunstneriske virksomhed med kolleger eller studerende, men da en sådan videndeling af en kunstnerisk praksis hverken stiller krav til særlig systematik, metodegennemsigtighed eller almen gyldighed, kan denne ikke karakteriseres som kunstnerisk udviklingsvirksomhed”⁵

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed er altså, når kunstneren selv indfanger og reflektivt belyser en kunstnerisk proces og værk. Denne indfaldsvinkel adskiller sig fra den videnskabelige forskning, hvor der forskes i kunstneren og dennes værker som *objekt*. Og det adskiller sig endvidere fra kunstnerisk virksomhed, som ikke i sig selv er eksplicit reflekteret.

I Statens Scenekunstscoles nyligt udarbejdede omverdensanalyse, peges der på, at tendenserne går i retning af et skred i den hierarkiske organisering af den institutionelle scenekunst, færre traditionelle institutioner og flere åbne spillesteder, fladere organisationsstrukturer, gruppeprocesser og krav om i højere grad at være sin egen arbejdsgiver, iværksætter og projektmanager.⁶ Statens Scenekunstscole er en væsentlig del af samfunds- og brancheudviklingen. Skolen skal skabe udvikling. Og skolen skal præge udviklingen, forstyrre den, skubbe den, flytte den, farve den. Kunstnerisk udviklingsarbejde kan ses som et væsentligt omdrejningspunkt i forhold til disse nye tendenser og bevægelser.

Den specifikke scenekunstneriske udviklingsproces

Eftersom KUV-området er ganske nyt, arbejdes der i flere tempi, når der opbygges kompetence og praksis for den kunstneriske udviklingsvirksomhed på Statens Scenekunstscole. I KUV-udvalget arbejder

man foreløbig med en faseinddeling, som sikrer, at ansøgerne kommer rundt om de væsentligste aspekter af en undersøgelsesproces. Efterhånden vil kravene og specificeringen af faserne udvikles yderligere, men indtil videre arbejdes i det muliges rum. Nedenfor angives hvilke faser, ansøgerne vejledes igennem forud for et kunstnerisk udviklingsprojekt, og hvilke forklaringer, der for eksempel knytter sig til de enkelte faser.

Undersøgelsen

Udgangspunktet for at starte en udviklingsproces, er ofte den enkelte kunstners nysgerrighed på specifikke kunstneriske spørgsmål. Her starter rejsen: Første trin er at formulere udforskningsområdet. Området kan have mange indfaldsvinkler: Det kan være nysgerrighed på processuelle tilgange, møder mellem forskellige kunstformer, nye måder at arbejde med velkendte begreber på, ønsker om at udbygge en forståelse af disse eller noget helt fjerde. Væsentligst er det, at svaret på udforskningen opdages *gennem* udviklingsarbejdet.

Samarbejdspartnerne

Når udforskningsområdet er defineret, er næste skridt at finde sine rejsekammerater.

Dels skal man identificere de partnere, man vil udforske *sammen* med. Det kan være en enkelt eller flere, som findes lokalt, tværinstitutionelt, eller internationalt. Det kan være kunstnere inden for samme fagområde eller fra et andet felt. Det kan være akademikere, der kan udfolde og kvalificere området fra en anden synsvinkel. Og dels skal man finde aktørerne til selve udviklingsprocessen. Det kan være andre kunstnere, teknikere eller studerende, som skal medvirke i undersøgelsen. Det kræver stor omhu at finde netop de, som på bedst mulig vis skaber grund for, at udforskningen kan finde sted på den eller de initierendes præmisser. Endelig bør man vælge en gennemgående refleksionspartner, én der

5) Samme.

6) Omverdensanalyse for Statens Teaterscole 2011. Tilgængelig på www.scenekunstskolen.dk

står uden for undersøgelsen, og som gør sig bekendt med dokumentationen og også er dialogpartner til vidensdelingen.

Projektbeskrivelsen

Når samarbejdspartnerne er udvalgt, skal udviklingsprojektet beskrives. Allerede her starter den reflektive proces, som er nøglen i kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Beskrivelsen af projektets intention, bliver dét, man holder sine opdagelser og fremtidige refleksioner, op imod. Jo klarere man bliver i denne fase, desto dybere og mere fokuseret kan man bevæge sig ind i sin udforskning. Skolen stiller sparring til rådighed gennem KUV-udvalgets medlemmer bl.a. via facilitering af samtaler, som kan medvirke til spidsformulering og klarhed på projektet og processen.

Udforskningsprocessen

Det er en gave for kunstner at stoppe op i et arbejdsliv og tillade sig selv at fokusere på noget andet end produktet. Kunstnerisk udviklingsvirksomhed er muligheden for at fordybe sig i et felt, man måske har været optaget af gennem sit professionelle kunstneriske virke, og som man af og til har ønsket at stoppe op og undersøge. Men tiden har været knap og fokus har været på forestillingen og på resultatet. I en udforskningsproces som denne, er det *meningen*, man skal blive i undersøgelsesfasen. Og hvad kræver det?

Først og fremmest kræver det en mental parathed og en solid præparation af holdet, man skal samarbejde med. I kunstnerens rejse ind i selve projektet, er en god portion mod og åbenhed også godt at ruste sig med. Åbenheden for at opdage det ukendte og modet til at gå planlagte veje. Netop fordi området er ukendt, vil man uvægerligt møde tvivl på vejen, både personlig tvivl og tvivl fra de involverede i projektet. Netop da er det vigtigt at holde fokus på *undersøgelsen* for ikke at falde tilbage i kendte arbejdsmønstre fra det professionelle virke.

Det kræver samtidig nogle gode arbejdsredskaber – det kan være at føre logbog, videodagbog, eller at have en fast refleksionspartner, som holder udforskningsområdet varmt og nærværende. Små daglige undersøgelser, mål og dagsplaner defineret af den løbende refleksionsproces er med til på én gang at holde øjnene på bolden og lade sig bevæge mod de opdagelser, der kommer undervejs. Når man undersøger noget systematisk, åbner det mulighed for bevidst at variere indfaldsvinklerne og at udfordre disse versioner endnu engang – og endnu engang – og endnu engang... På den måde fordyber man sig i stoffet og skaber et facetteret og grundigt fundament for den videre bearbejdelse.

Efterbehandlingen

Behandlingen af den dokumenterede proces kan være af meget forskellig karakter, afhængig af, om man er alene eller sammen med andre, af materialets art samt af den måde hvorpå, man har dokumenteret sin undersøgelsesrejse. Dokumentation kan tage form af logbøger, fotos, video, interviews, bandede refleksioner, interviews med de involverede og nedskrevne notater.

Vidensdelingen

Statens Scenekunstscole er vært for den begivenhed, hvor et kunstnerisk udviklingsprojekt afsluttes. Den eller de, der har bedrevet udviklingsvirksomheden sætter selv rammen for vidensdelingen, og det er her, undersøgelsen præsenteres for fagfæller og andre interesserede. Vidensdelingsmetoderne og formatet kan variere; det kan foregå performativt, visuelt, auditivt, i udstillingsformat eller noget helt femte. Omdrejningspunktet for vidensdelingen er *refleksionen over proces og værk*, snarere end selve værket.

Fremtidsperspektiver

Etableringen af en KUV-virksomhed ved Statens Scenekunstscole har båret overraskende mange

frugter allerede det første år. I virkeligheden er det gået, som skolen i denne første fase ønskede sig: En række af de fastansatte undervisere har gjort de første forsøg med mindre projekter. De har synliggjort processer og resultater og har udforsket potentialet i formatet. Projektkulturen er i udvikling, ligesom bevidstheden og refleksionsniveauet er det. Døren står åben til en ny dimension, som mange undervisere heldigvis er nysgerrige på og gerne vil afprøve.

På baggrund af det første års erfaringer, vil KUV-udvalget i løbet af 2013 udstikke fremadrettede ambitioner i skolens officielle strategi på området. Der er nemlig stadig en lang række udfordringer at tage fat på: Hvordan kvalitetssikres niveauet på KUV-projekterne, så de foregår på højeste niveau? Hvordan sikres, at der produceres offentlig tilgængelig refleksion af blivende karakter – og hvad vil det sige i denne kontekst? Og hvad med bedømmelsesaspektet – på hvilken måde kan arbejdet formelt anerkendes og af hvilke fagfæller?

Disse aspekter og endnu flere skal på dagsordenen i de kommende år, og forhåbentlig står skolen ikke alene med disse udfordringer. Det er håbet, at det lykkes at knytte forbindelser med eksisterende scenekunstmiljøer og andre kunstneriske aktører, som allerede er i gang med tilsvarende aktiviteter, eller som i øvrigt ser KUV som et attraktivt aktivitetsområde. Samtidig ville det være ønskeligt med et bredere samarbejde med universiteter og andre, som bedriver videnskabelig eller kunstnerisk forskning, for derigennem at udvikle en faglig dialog til berigelse for begge parter. Opfordringen er hermed givet videre.

KUV-projekter på Statens Scenekunstscole

I løbet af 2011 og 2012 har KUV-udvalget ved Statens Scenekunstscole bevilget midler til i alt otte projekter. Her skal kort fremhæves nogle stykker, som har været forskelligartede, men eksemplariske i sine processer, og som samtidig antyder spændvidden i feltet.

Narration og visualitet

Scenograf, iscenesætter og uddannelsesansvarlig for scenografuddannelsen Ralf Richardt Strøbech og dramaturg Lene Kobbernagel: Via arbejdet med iscenesættelsen af Virginia Wolfs "Orlando", undersøges et udvidet karakterbegreb, samspillet mellem ord og billede i en scenisk fortælling og den specifikt sceniske relation mellem præsentation og repræsentation. En studie af begreberne karakter og plot i den kompositoriske iscenesættelsesproces.⁷

Arbejdet tog afsæt i og foregik parallelt med forestillingsarbejdet med "Orlando" på SSKS i efteråret 2011. Det kunstneriske udviklingsprojekt havde karakter af en række reflekterende samtaler mellem Kobbernagel og Strøbech og resulterede i en åben fremlæggelse af dokumentation og refleksion.

Uddrag fra projektets refleksionsdel

Ralf Strøbech: Jeg kommer fra en scenekunstnerisk praksis uden egentlige historier og uden egentlige karakterer.

En abstrakt monteret scenekunst, hvor det i sig selv er en værdi, at hvis der synes at være en historie, er det udelukkende noget der opstår i tilskuerens hoved. Jeg har naturligvis arbejdet med tekst og med historier, men aldrig med det hovedformål at *fortælle*.

Denne form for scenekunst har *kompositionen* som sit altdominerende udgangspunkt. De smukt komponerede billeder i tid og i rum. Den frisatte tilskuer, der læser og fortolker billederne selv, og forstår dem inden for rammerne af egen erkendelse og referencerum. En scenekunst der er mest beslægtet med lyrik, dans, musik, billedkunst og arkitektur. En scenekunst, som på en eller anden måde bygger på distance mellem værk og modtager.

Samtidig værdsætter jeg virkelig en god fortælling. Jeg elsker at leve mig ind i en figur,

7) Uddrag af projektbeskrivelse

at blive taget med på en rejse gennem godt og ondt, at leve andre liv end mit eget gennem fantasifulde opdigtede figurer. Jeg elsker også, som teatergænger, den gode historie og det fint tegnede, nuancerede menneske. Jeg elsker den scenekunst som er mest beslægtet med romanen og filmen, den romantiske ballet, eposet og programmusikken, (jeg bryder mig ikke om fortællende arkitektur, men det er en anden historie). En scenekunst, som på en eller anden måde bygger på en sammensmeltning mellem værk og modtager.

Jeg er nysgerrig på, om disse to traditionen kan krydses, om det er muligt inden for rammerne af en fundamentalt abstrakt scenekunst, alligevel at tilbyde bare lidt af den indlevelse som det fortællende kan tilbyde. Er det muligt at lave noget der *både* er abstrakt og ikke-abstrakt, hvordan ser det ud, og hvordan gør man det.

Jeg tager udgangspunkt i *fortællingen* og i *karakteren*, de to måske vigtigste motiviske faktorer i kunsten, og prøver i min forestilling at se på plasticiteten af disse begreber. Mit mål er *ikke* at pludselig lave en forestilling der fortæller og forfører, men at lave en forestilling der i et vist mål tilbyder indlevelse og identifikation. Og måske endda en lille smule *forståelighed*.

Uddrag fra et interview om karakterbegreber

Ralf Richardt Strøbech og Lene Kobbernagel:
"Hvad skal vi?"

"Jeg ved ikke hvad vi skal"

Da jeg sagde til dig at de to replikker mindede mig om Venter på Godot, blev du ret provokeret. Hvad var det, der provokerede dig?

Mine figurer venter ikke på noget. De afventer noget.

Og hvad er forskellen på at vente på og at afvente?

"Jeg ved ikke hvad vi skal" betyder ikke, at de så venter på at få et nyt mål, de kan begynde at

handle efter. "Jeg ved ikke hvad vi skal" betyder "Jeg ved ikke hvad vi skal endnu", som svarer til "Jeg ved ikke hvad vi kommer til". Det er en afventen på at der kommer noget der kan få verden til at skifte lidt retning. Det er som at slippe en bold løs i det ydre rum, som bare vil fortsætte i en retning i al uendelighed indtil der kommer en påvirkning der puffer til dens bane og får den til at gå et andet sted hen. Orlando og The Biographer-figurene er på den måde. De lægger ikke en eller anden plan for deres liv, og så gør alt for at komme derhen. De tager det som det kommer.

Grundlæggende synes jeg der er to måder man kan tale om fremtiden på: Man kan sætte sig et mål, hvorefter alt arbejdet går ud på at rydde forhindringer af vejen til at komme derhen. Det er en grundlæggende deduktiv livsanskuelse. I modsætning hertil er den induktive livsanskuelse. Man er i nuet, lige nu og her, og jeg kan se forskellige retninger. Lige som evolution. Der kommer flere og flere grene, og flere og flere muligheder. Og så ender man jo selvfølgelig med at følge én vej. Der er et sted hvor Orlando spørger Sheldmadine: "Hvor skal du hen?" Først havde jeg skrevet: "til Cap Horn". Og det synes jeg var irriterende. Jeg kunne slet ikke se ham som en, der skulle et sted hen - kun som en, der skulle rigtig langt. Så nu svarer han "hele vejen". Cap Horn er jo et sted. Faktuelt. Så kan han jo bare tage derhen. Det er jo totalt ligegyldigt. Men hvis han skal hele vejen, så er det noget andet end et generelt livsprojekt. Så er det en retning. En vilje. En inerti. En fremdrift.

Hmm... Kunne man sige at dine figurer "lader sig føre", mere end de "opfører sig" på en bestemt måde af en bestemt grund...?

Ja. Det er lige præcis det. Jeg prøver altid at finde ud af, hvad der gør at alle de her figurer – ligegyldigt hvor bifigurs-agtige de er – gider være der. Ikke at de *skal* være der af en plotmæssig årsag, men at de har lyst til at

være der. De skal være der, fordi de åbner op for noget, som man ikke havde tænkt på før i relation til det der sker.

Lad os tage The Publisher – hvad er det hun åbner op for?

Først troede jeg at den scene mellem The Publisher og Orlando skulle handle om, at Orlando skulle have opfyldt et mål om at få udgivet sin bog. Men hvis det var det, kunne man jo bare lave en avis, hvor der stod; ”Endelig får Orlando udgivet sin bog”. Og så er den skid slået. Den rolle The Publisher fik i stedet for, var at hun blev en af dem, der virkelig elskede litteratur lige så meget som Orlando. Hun elsker litteratur, og derfor taler hun med Orlando. Hun er der fordi så er der en anden der elsker lyrik lige så meget som Orlando selv.

The Biographer....er hun et slags portræt af Virginia Woolf?

Jeg har ladet Cecilia vandre rundt på samme måde som Virginia Woolf gør i sit essay *A room of Ones Own*. Men uden at give hende de klassiske skuespilmæssige midler, som er ”at spille med nogen”, for netop at bibringe hende den samme isolation som Virginia Woolf oplever, men nu bare i den kontekst, der er på scenen.

Hvad har du gjort for at hun skulle føle sig isoleret?

Jeg har ikke givet hende særlig meget tekst, og hun har heller ikke særlig meget interaktion med nogle af de andre. På den måde bibringer jeg hende den samme type isolation, som Virginia Woolf gengiver i *A Room of One's Own*.

Reelt har jeg bragt hende i en situation, som gør at hendes i forvejen compatible psykologi responderer på samme måde, som Virginia Woolf ville have gjort. I hvert fald som det kommer til udtryk i ”A Room of One's Own”.

Så The Biographer er mere en undersøgelse af aspekter ved Virginia Woolf?

Jeg oplever Biographer som en mangefacetteret undersøgelse af nogle aspekter ved den historiske Virginia Woolf. Hun er isoleret på én måde. Hun er frustreret. Hun er mærkelig. Hun er sær og særlig. Men har også skønhed og humor og sit helt eget rum. Og sit helt eget bevægelsesmønster. Hun foregriber mange af de hændelser, der sker i det tekniske lag. For eksempel kommer regnen, efter at hun stikker hånden ud af vinduet, og ikke før. Hun er den der kan ændre tingene, så de får en ny rumlig organisation. Men de mange facetter samler sig ikke til en helhed. De stritter. Ligesom hos et rigtigt menneske. Det bliver aldrig indfanget. Det bliver kun undersøgt.

Måske er den allermest simple måde at forklare hendes mangefacetterethed på, at hun har mange forskellige lag af relationer til hver af de andre figur. Hun har flere typer af relationer til Sofie, og flere typer relationer til Carl og flere typer relationer til Chamalie. De øvrige figurer har kun én type relation i forhold til den kontekst de responderer på.

Kabaret-genren – dengang, her og nu

Sanger, musiker, skuespiller og stemme/ talelærer Henning Silberg

”Udformningen og fremførelsen af en teaterkoncert med tre professionelle sangere og en pianist. Hvordan kan den traditionelle kabaretgenre genopvækkes og blive til et arbejdsredskab og et formidlingsværktøj for moderne sangere og skabe en indsigt hos den unge skuespillerstuderendes tilgang til sang som udtryksmiddel?”⁸

Den kunstneriske udviklingsprojekt løb parallelt med og efter udformningen af teaterkoncerten,

8) Uddrag af projektbeskrivelse

og kulminerede i en vidensdeling af refleksion og dokumentation i foråret 2013.

Uddrag fra en videndeling efter forestillingens spilleperiode og anden del af projektets aflevering

Tanken er at undersøge 2 kerneområder: form og indhold set gennem 'den dobbelte maske' – komedie/tragedie.

Det første parameter er hele den forfinede ekspressive og koncentrerede tekst og tekstartikulations indflydelse på udtryk, tempo-rytme og det kunstneriske resultat. Dette er ikke bare en tydelighed, men er selve fortolkningens udgangspunkt. Teksten udvikler dramaturgien.

Det andet parameter er den nøjagtige og stramme kropslige beherskelse – "less is more" – som er kendetegnende for genren. Minimalismen, nøjagtigheden og stramheden hvor den mindste bevægelse, tydelighed ned i den mindste detalje og nuance er en forudsætning for teksternes klarhed og indhold.

Det tredje parameter er "Masken" – sminken og fremhævelsen af munden og øjnene var en stor hjælper i *verfremdungens* tjeneste. Er det muligt at genfinde disse karakteristika hos nutidens sangere og skuespillere og genskabe præcisionen. Eksempel – Tim Fischer og Max Rabe.

Det fjerde parameter er selve det sceniske. Vi skal undersøge spændingen mellem på den ene side elegance og på den anden side brutalitet, provokation, smerte. Det er en variation af teatrets grundudsagn – komedie og tragedie/ den dobbelte maske. Hvad er for eksempel forskel på ironien og sarkasmen? Og hvordan samler man alle disse ting i en sang? Man må også spørge sig selv: hvad gjorde det muligt at optræde med sange om de mest forbudte ting i tiden? Svaret er elegancen, timingen og nøjagtigheden. Og 'Masken' og den begavelse masken var udtryk for, og den kommentar der lå i masken.

Det femte parameter er den udfordring at

tage sange og tekster, som overhovedet ikke er tænkt til kabaret; som eksempel til at belyse dette punkt: så foreligger der to rocknumre, to nyskrevne sange og en nyskreven tekst, gamle svenske sange, franske 'sentimentale' sange, som alle skal forsøges 'vrides og bearbejdes', så de forhåbentlig fremstår som om det var kabaretnumre, gennem de foregående parametre. Her kan en forfinelse af formen ske.

Et sjette og sidste parameter handler om den udfordring, som rum og arkitektur kan have på den teatraliske oplevelse. Vi vil forsøge også at lave koncerter i ikke oplagte rum som cafeer, teatersale; men i kirker – en tanke om at få lov til at være i Christianskirken, som er bygget som et teater - kantiner for at nævne få eksempler. Igen dette dobbelte møde mellem to virkeligheder

Som kernen i stilen ligger der indbygget en leg med det androgyne, som er tænkt ind i koncerten gennem de medvirkende to mænd og to kvinder. Dobbeltthed igen! Så hvad sker der, når to modsatrettede virkeligheder mødes? Det kunne være en form for overskrift!

En koreografisk poetik

Koreograf og tidl. uddannelsesleder for koreografuddannelsen Christine Meldal:

Udarbejdelsen af en bog, baseret på 17 års undervisning og tilrettelæggelse af koreografiuddannelse ved Skolen for Moderne Dans, der har udmøntet sig i otte årgange af dansere og koreografer. Bogen skal beskrive og definere en "koreografisk poetik, der tager udgangspunkt i dansens sanselighed og musikalitet. Den "naturlige" bevægelsesressource og dens potentiale gennem en præcis definition af tid – tidens pulsering i bevægelsen og dens rumlige konfiguration. Dansens interferens med rum og musikalske principper."⁹

9) Uddrag af projektbeskrivelse

Uddrag fra Christine Meldal bog

About movement and time. Imagine a horse in slow-motion – instinctively you sense the rhythm of the gallop. It is just in the body - not an intellectual reflection. The movement speaks directly to you – moves you. The same happens with dance - the movement speaks directly to you.

Why is this and how?¹⁰

Movement in itself is nothing i.e. it is natural – it is understood as nature. A movement is not a symbol - it is a result of something. Movement only becomes something meaningful when it is related to something – when the movement is sensed in relation to time and space.

As a central statement we can say that we belong to the body more than the body belongs to us. Our perception of the world, our experience and memory we carry in the body. In the body we store an understanding of the world in the order we originally conquered it; - from our very first rolling from back to front, getting on all fours, rocking, crawling, rising to two legs, walking, turning, running, jumping, skipping and so on. In movement's relation to gravity and the understanding of this relation there is an instinctive, intuitive reflection - a physical intelligence.

Try to stand up (slowly). Walk about. Sit down and rise (slowly) again. Now what is the physical action?

You push off! - push from the ground to get up and move, move on...

Movement occurs as a force against a force. Every time we move it's against gravity.

We rely on gravity and if there is no gravity

pulling us towards the earth, we have no sense of time and space. Just imagine an astronaut in space – he is floating freely and randomly around.

Time is mostly experienced in relation to pulse; the pulse of the heart, the passing of seconds, minutes and hours. Pulse can be sectioned into rhythm and rhythm defines a difference between dream and reality; in a rhythmic interpretation of time dance arises.

Movement in dance has duration of time. Time is given duration and weight through the moving body. The body is given time – the time is given body; embodiment of time.

The following has reminiscences of an exercise Nina Fonaroff gave many years ago. I have tried to change the structure every time I teach but always return to these same examples because they work in a very basic way.

They are all in essence time-based with rhythmical patterns and different impulses. The development of these exercises creates an expansion of the flow of time and the perception of space. This challenges the development of material and the use of space.

Exercise 1:

1 2 3 **4** 5
1 2 3 4 5 6 7 8 9
1 2 **3** 4 5
1 2 3 4 5 6
1 2 3
1 2 3
1 2 3
1 2 3 4 5 6
♩=60
0:40

10) Take a look at Edward Muybridge's film from 1878 of a horse galloping. <http://www.youtube.com/watch?v=UrRUDS1xbNs>. He was a pioneer in the study of movement and was asked to photograph the horse because there, at the time, was a discussion about whether all four hooves were off the ground at any time.

Nothing happens on the first 3 counts – time has begun but there is no movement yet. You don't move until the count of 4.

Each impulse is **marked** in bold; – on the impulse you push off from the floor. This impetus creates a resonance of movement in space, like a wave that rises, peaks and

disappears or like rings in the water when you throw a stone. There is a build-up of energy and force and then an ebbing away - like a breath. The impetus can take you anywhere, all sorts of movement can happen – but it all comes from that one “push off” and the potential within that. The potential has a direction and the direction in itself, will have a potential. Momentum creates freedom and mobility.

There is 1 count/beat per second, so it is pretty quick¹¹.

Sverre Rødahl

Instruktør og rektor for Statens
Scenekunsthøjskole

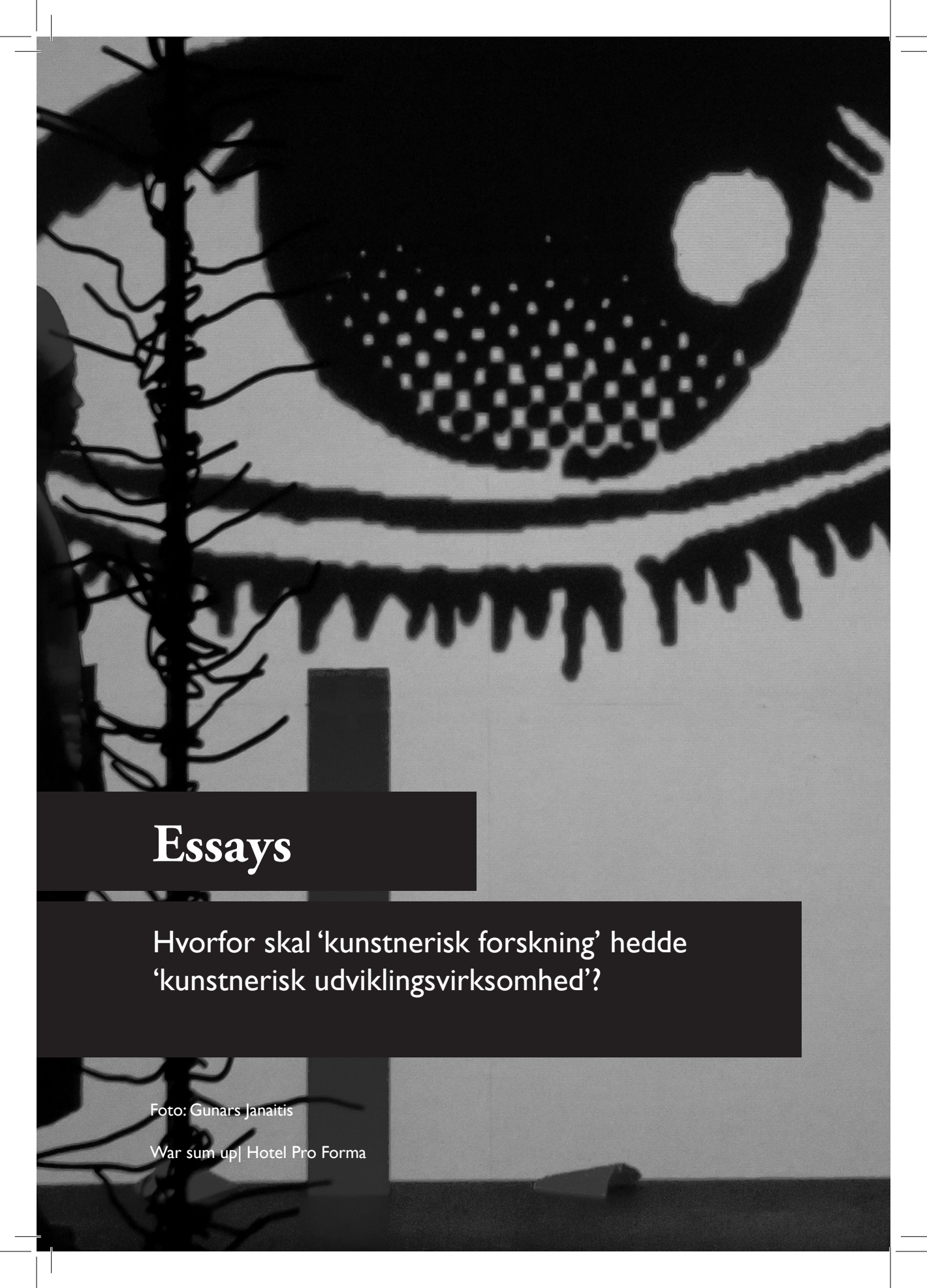
Inger Eilersen

Instruktør, ansvarlig for
instruktøruddannelsen og formand for
KUV-udvalget, Statens Scenekunsthøjskole

Mette Sandager

Dramaturg og udviklingskoordinator,
Statens Scenekunsthøjskole

11) For examples of this exercise created and performed by students from SSKS please visit:
<https://vimeo.com/user16383327>



Essays

Hvorfor skal 'kunstnerisk forskning' hedde
'kunstnerisk udviklingsvirksomhed'?

Foto: Gunars Janaitis

War sum up| Hotel Pro Forma

Hvorfor skal 'kunstnerisk forskning' hedde 'kunstnerisk udviklingsvirksomhed'?

Om akademisering af teateruddannelserne

Af Jørn Langsted

Theatron er oprindelig betegnelsen på stedet, hvorfra man betragter, tilskuerpladserne. Grundstammen i vores teaterbegreb er altså 'at betragte', 'at kikke på'. Teater er en glo-kunst. Og det, man kikkede på, kunne være tale, aktion, sang, dans – i kostumer og med en scenografi. Teaterbegrebet handler altså ikke om noget partielt, men om noget inkluderende, alt omfattende.

I vore dage er der en tendens til at erstatte teaterbegrebet med begrebet 'scenekunst', idet man – misforstået – opfatter teater som værende lig med taleteater. 'Scenekunst' skulle da være mere omfattende og inkludere dans, performance, nycirkus – you name it! Senest har Statens Teaterskole skiftet navn til Statens Scenekunstskeole, og teaterloven hedder i vore dage *Lov om scenekunst*. Selvom meget teater ikke foregår på en scene, og selvom noget af det, der foregår på en scene, er alt muligt andet end teater, fx. foredrag, paneldiskussioner, symfonikoncerter, rytmiske koncerter, så har nogle kloge hoveder fundet på, at 'scenekunst' er bedre end 'teater'. Til disse kloge hoveder hører ikke denne artikels forfatter. Han vil egensindigt fortsætte med at kalde teater for teater. Og han vil se teater på torsdag, sgu teater scenekunst! Og med en finurlig dobbeltbetydning vil det foregå i teatret, ikke i scenekunsthuset!

Ord betyder noget og er ikke neutrale. Når 'scenekunst' bliver overbegreb, så bliver 'teater' underordnet. Det er det ikke i det følgende, hvor 'teater' er overbegreb og inkluderende, og hvor uddannelser til teater er teateruddannelser – og ikke scenekunstuddannelser.

Teateruddannelse – mesterlære og videregående uddannelse

Teateruddannelser var oprindelig mesterlære. Man lærte sit rollefag af en læremester. Afløseren blev elevskoler, som groede op omkring de større teatre, landsdelsscenerne, Det Kgl. Teater og privatteatrene i København. Her blev undervisningen efterhånden lagt i faste rammer, og eleverne var ikke helt så afhængige af en enkelt lærers luner. Der var blevet behov for mere fleksible og modellérbare skuespillere og ikke så meget for kopier af mesteren.

Et forsøg på at sanere uddannelserne og samle dem i en højere læreanstalt, et teaterakademi i København og supplere med uddannelser for instruktører, dramatikere, scenografer, sceneteknikere, administratorer og kritikere samt gøre akademiet forskningsbaseret (*Betænkning om oprettelse af et teaterakademi* 1965) førte til oprettelsen af Statens Teaterskole i 1968 og nedlæggelse af nogle elevskoler (i Aalborg, på Det Kgl. Teater og på privatteatrene i København (Teaterdirektørforeningens Skuespillerskole)). Det Kongelige Teaters Balletskole og Operaakademiet blev der ikke rørt ved. Og visionen om teaterakademiet fra betænkningen i 1965 blev kun delvis og gradvis realiseret.

Det blev nemlig ikke et teaterakademi, som drømmen havde peget på, men en teaterskole, der blev til virkelighed. Og det blev ikke den totale centralisering. Modargumentet om, at teateruddannelser burde finde sig på et levende teater, betød, at elevskolerne i Aarhus og Odense fortsatte. I de første

mange år måtte Statens Teaterskole desuden igen og igen lægge ører til teaterdirektørers offentlige jamren over, at skolens elever ikke kunne det, som netop deres teater havde brug for. De var simpelthen for dårlige, fordi de ikke gjorde scenetjeneste hos de pågældende direktører.

Og de forskningsovervejelser, man gjorde sig, om "at etablere et aktivt og kyndigt forskningscenter for det levende teater både kunstnerisk og teknisk" (*Betænkning* 1965, s. 9) blev slet ikke realiseret. Tiden og pengene var ikke til at arbejde teateruddannelserne tættere sammen med forskningen.

Selvom oprettelsen af Statens Teaterskole og ændringer på landsdelsscenernes elevskoler i de følgende år betød en mere struktureret og planlagt uddannelse, så er det stadigvæk sådan i 2013, at håbefulde aspiranter til teaterskolerne på privat initiativ læser hos en skuespiller: Mesterlæren lever videre. Teateruddannelsesbilledet er usamtidigt.

Temaet om at centralisere hele skidtet er fortsat siden 1960'erne. Hvis ministeriet ikke kunne sørge for at nedlægge elevskolerne i Aarhus og Odense, så kunne man i det mindst sørge for, at der ikke blev oprettet yderligere uddannelsessteder. Historierne om Nordisk Teaterskole og School of Stage Art er eksempler på, hvordan uddannelser, baseret på andre kunstsyn end det traditionelle teaters ikke bliver anerkendt og støttet. Hver gang nogen dukkede op med et behov og en udarbejdet undervisningsplan for en ny teateruddannelse, blev der henvist til, at det behov kunne dækkes på de eksisterende skoler. Her spillede ministeriet fint sammen med – netop – de eksisterende skoler, der selvfølgelig havde en egeninteresse i, at der ikke blev flere uddannelsesinstitutioner på teaterområdet til at deles om krybben.

Det var i årenes løb kun Odin Teatret som uddannelsessted, der faktisk fik sin egen paragraf i teaterloven i 1970 (hjulpet godt på vej af Chr. Ludvigsen) og altså kom ind i

varmen og blev godkendt af ministeriet.

Først sent er uddannelser på Det Danske Musicalakademi i Fredericia samt på Odsherred Teaterskole blevet statsstøttede og -anerkendte (begge fra 2007).

Politikken har altså i en lang periode været, at der ikke skulle oprettes flere steder for teateruddannelse, uanset om behov kunne påvises eller ej. Vi skal næsten helt frem til i dag, før man igen er gået i gang med oprettelse af nye teateruddannelser og tilhørende institutioner.

Og forløbet med i højere og højere grad at systematisere og organisere teateruddannelserne er fortsat i de allerseneste år med indpasning af uddannelserne i Bologna-modellen og med at gøre dem parate til evaluering og akkreditering. Kunstneriske uddannelser bliver i højere og højere grad tilpasset nogle modeller, der har deres udgangspunkt i universiteterne og i den angelsaksiske inddeling af studierne (bachelor, master, ph.d.), som sejrede med Bologna-aftalen fra 1999 om harmonisering af uddannelser på tværs af landegrænser. Mobilitet og fleksibilitet var kærnebegreber.

Sammen med presset for at få gennemført strukturændringer udsættes teateruddannelserne for et sammenlægningspres, som er blevet forstærket af de senere års mammut-sammenlægninger på de videregående uddannelsesinstitutioner. De er for små, hedder det. Det mest spøjse i den branche er sammenlægningen af skuespillerskolen ved Odense Teater med det lokale musikkonservatorium til institutionen med det monstrøse navn Syddansk Musikkonservatorium og Skuespillerskole. Den type bestræbelser vil givetvis fortsætte, idet lomme filosofien er: Småt er skidt! Pr. definition!

Teateruddannelser under Kulturministeriet

Kulturministeriet har for øjeblikket nedsat et udvalg, der skal se på teateruddannelserne i Danmark og stille forslag til ændringer både

i indholdet af uddannelserne og i strukturen. Der skal sættes på et sammenhængende uddannelsesforløb, og udvalget skal grads-indplacere uddannelserne i Bologna-terminologien. Desuden skal udvalget inddrage erfaringer med alternative teateruddannelser m.v. AFUK (Akademiet for Utæmmet Kreativitet) nævnes direkte i kommissoriet. Teateruddannelsesinstitutioner, som udvalget skal inddrage er:

- Statens Teaterskole
- Skuespilleruddannelsen ved Syddansk Musikonservatorium og Skuespillerskole
- Skuespillerskolen ved Aarhus Teater
- Dramatikeruddannelsen ved Aarhus Teater
- Det Danske Musicalakademi i Fredericia
- Odsherred Teaterskole

Dertil kommer den kommende nycirkus-uddannelse og de uddannelser på musikonservatorierne, der har berøring med teatret. Men ikke fx Operaakademiet og Det Kongelige Teaters Balletskole.

Kærnebegreber i udvalgets kommissorium er sammenhæng, fleksibilitet, arbejdsmarkedsstyring og harmonisering. Og som indledning til kommissoriet tegner ministeriet et rids over, hvor vi befinder os nu.

Specifikt om teateruddannelserne reflekterer ministeriet over, at de nok er videregående uddannelser, men ikke *højere* videregående uddannelser, som fx konservatorieuddannelserne, designuddannelserne og arkitektuddannelserne

(de to sidste hører nu ikke længere hjemme i Kulturministeriet, men i Uddannelsesministeriet), at de er præget af knopskydninger, at de er placeret ved en lang række mindre institutioner med små uddannelsesmiljøer, og at uddannelsesudbuddene delvis dubleres. Det er ikke noget rosenrødt billede, der tegnes som afsæt for de reformer, der påtænkes. Og det er helt givet, at den ministerielle pegfinger peger på sammenlægninger og større miljøer som en vej fremad. Om den også peger på forskningstilknytning er mere flydende. Men under alle omstændigheder ligger det i luften, at de enkelte uddannelsers vidensgrundlag skal medreflekteres af udvalget.

Bag det hele ligger bl.a. drømmen om det teaterakademi, som det ikke lykkedes at få etableret som eneste danske teateruddannelsesinstitution i 1960'erne. Det er den rationelle drøm om at få al teateruddannelse samlet på én institution: skuespillere, instruktører, dansere, koreografer, dramatikere, scenografer, teknikere, musical-kunstnere, og at få efter- og videreuddannelsen placeret dér. Det er samtidig drømmen om at få løsnet teateruddannelserne fra teaterbranchen og få dem gjort til uddannelser, der kan bruges langt bredere i samfundet. Herved vil der kunne gøres noget ved det notoriske arbejdsløshedsproblem. Og det er endelig drømmen om at kunne skabe nogle større uddannelsesmiljøer med mulighed for at komme væk fra udbredt anvendelse af deltidslærere og til en mere fastansat lærerstab.

Og på mange måder er den drøm rationel og – måske oven i købet – omkostningsbevidst. Den vil desuden betyde, at uddannelserne bliver lettere at styre og Bologna-harmonisere og måske også, at fleksibiliteten på tværs af de enkelte uddannelser øges. Og den vil gøre teateruddannelserne kommensurable med al anden videregående uddannelse i Danmark, ja i verden.

Men fordi meget taler for drømmen, og fordi den måske er rationel, så er det jo ikke sikkert, at den er klog. Man kunne godt forestille sig, at pluralisme og lokal

forankring, naturgroethed også spiller en rolle for kunstneriske uddannelser. Man kunne forestille sig geografisk spredning som et ideal. Og man kunne forestille sig, at små institutioner faktisk netop for kunstneruddannelserne rummede fordele i nærhed, tæthed og sammenhængskraft.

Ind i hele den her diskussion er så kommet problemstillingen om kunstnerisk udviklingsarbejde, som kan være med til at afgøre den uafgjorte pro-et-contra diskussion.

Kunstnerisk udviklingsarbejde/-virksomhed

Det var en arbejdsgruppe under Kulturministeriet, som for ministeriets uddannelsesinstitutioner skulle præcisere forskningsbegrebet i relation til disse institutioner, der i første omgang også boksede med begrebet om 'kunstnerisk udviklingsarbejde' (*Forskningsstrategi for Kulturministeriets område* 2009, spec. s. 45-49).

Arbejdsgruppen sporer begrebet om 'kunstnerisk udviklingsarbejde' tilbage til 1992, hvor det af ministeriets daværende forskningsudvalg blev defineret sådan:

Systematisk udviklingsvirksomhed med henblik på at erhverve ny viden om skabelsen af kunst. Udviklingen bygger på en kombination af stringente, registrerende metoder, sansning og kunstnerisk indsigt. Arbejdet gennemføres med en afsluttende reflekterende proces, der kan formidles og dermed bidrage til fagets metode- og erkendelsesudvikling. (Forskningsstrategi 2009, s. 45)

Kunstnerisk udviklingsarbejde adskiller sig fra et traditionelt begreb om forskning, men siges at være ækvivalent til forskning på de kunstneriske uddannelsesinstitutioner. Ser man imidlertid på definitionen, så er det

ikke langt fra, at man kan sige, at kunstnerisk udviklingsvirksomhed er forskning, bedrevet af kunstnere, rettet mod den kunstneriske proces. Og derfor burde man nok bare kalde det 'kunstnerisk forskning'.

Sådan som både denne og den senere arbejdsgruppe med tilknytning til Kulturministeriet tænker, så er vidensgrundlaget for de kunstneriske uddannelser dels kunstnerisk praksis, dels kunstnerisk udviklingsvirksomhed og dels forskning. Og i øvrigt overlod arbejdsgruppen om forskningsstrategi i 2009 det til nogen andre at diskutere videre om kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Og det blev så den arbejdsgruppe, der offentliggjorde sin udredning i 2012 (*Kunstnerisk udviklingsvirksomhed*, 2012).

Den nyeste definition på kunstneriske udviklingsvirksomhed lyder i denne arbejdsgruppes regi:

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed er en integreret del af en kunstnerisk proces, der fører frem til et offentligt tilgængeligt resultat og ledsages af en refleksion over såvel processen som præsentationen af resultatet. (s. 12)

Refleksionen skal redegøre for placeringen af egen kunstneriske praksis nationalt og internationalt, og for hvordan projektet bidrager til udviklingen inden for fagområdet, og der skal reflekteres kritisk over processen og over resultatet. Og refleksionen skal være offentlig tilgængelig og af blivende karakter.

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed består altså i at lave kunst og reflektere over og analysere ens eget kunstneriske arbejde.

I følge denne arbejdsgruppe må man fremover ikke benytte andre betegnelse, fx 'kunstnerisk forskning', men man ønsker på den anden side at sikre ligestilling mellem kunstnerisk udviklingsvirksomhed og forskning, og man tror, at det bliver lettere at fremskaffe eksterne forskningsmidler, når

man på denne måde har defineret sin egen kasse, der er helt forskellig fra forskning og de krav, der knytter sig hertil. Endelig ønsker man, at der arbejdes for at få indført en ph.d.-grad i kunstnerisk udviklingsvirksomhed.

Problemet ved den her tænkning er, at man konstruerer sig til et meget snævert begreb om 'forskning' for at kunne skabe rum for 'kunstnerisk udviklingsvirksomhed'. Forskning er – i følge arbejdsgruppen – karakteriseret ved at være generaliserbar og ved at arbejde med modeller og love. Man kunne fristes til at tænke, at arbejdsgruppens begreb om forskning er præget af en traditionel naturvidenskabelig forskningsopfattelse, mens megen humanistisk forskning falder helt udenfor. I stedet for at arbejde med et bredt og inkluderende forskningsbegreb tænker arbejdsgruppen i et snævert og ekskluderende begreb. Det får den konsekvens, at der nok skabes plads til 'kunstnerisk udviklingsvirksomhed', men samtidig betyder det, at en masse dynamik i opfattelsen af forskning, herunder de kunstneriske uddannelsesinstitutioners forskning, stille og roligt amputeres væk. Ved nærmest at give udtryk for, at forskning er noget objektivt, og at kunstnerisk udviklingsvirksomhed er noget subjektivt, får man reduceret subjektivt/objektivt-problemstillingen både i forskning og i kunstnerisk udviklingsvirksomhed (se fx Cecilia Lagerström i *Nordic Theatre Studies* Vol 20).

Arbejdsgruppen er selv opmærksom på, at kunstnerisk udviklingsarbejde, sådan som man definerer det, minder påfaldende om forskning, men man insisterer igen og igen på, at det er det ikke. Det skal have sin helt egen kategori. Det lyder som en strategisk tænkning, der søger at skaffe plads til kunstnerisk udviklingsvirksomhed ved at unddrage det forskningsmæssige krav, og som forestiller sig, at der vil blive åbnet nogle særlige pengekasser – uden konkurrence med øvrig forskning – for kunstnerisk udviklingsvirksomhed.

Det kan undre, at man ikke i højere grad har ladet sig inspirere af Finland, det nordiske land, der i længst tid har arbejdet med forskning i ens eget kunstneriske arbejde. I Finland hedder den slags forskning 'kunstnerisk forskning'. Og her har man selvfølgelig også diskuteret og analyseret denne forsknings problemer, fx forholdet mellem det kunstneriske arbejde og det reflekterende/analytiske i det enkelte projekt.

På Teaterhögskolan i Helsingfors har man siden slutningen af 1980'erne bedrevet forskning i tilknytning til teateruddannelserne. Og man har haft en doktoruddannelse (ph.d.). I starten med en skelnen mellem, at denne forskning kunne være kunstnerisk orienteret eller videnskabelig orienteret. Siden 2007 hedder den forskning, man bedriver og ønsker at bedrive, 'kunstnerisk forskning' (artistic research) (se: Esa Kirkkopelto i *Nordic Theatre Studies*, Vol 20). Om der vil ske ændringer, når Teaterhögskolan her fra 2013 er lagt sammen med Sibelius-Akademien og Bildkonstakademien til et Konstuniversitet og med teater- og kønsprofessoren Tiina Rosenberg som rektor, er det for tidligt at sige noget om. Det vigtige er, at der bl.a. i Finland gennem en årrække er gjort erfaringer med kunstnerisk forskning på teateruddannelsesområdet.

'Kunstnerisk udviklingsvirksomhed' er et monopoliseringsbegreb og er også på andre måder, som jeg har forsøgt at vise, et uheldigt begreb, men det er samtidig udtryk for en øget vægtlægning og sprogliggørelse af vidensgrundlaget for de kunstneriske uddannelser. Det sidste er ingen skade til. Tværtimod vil reflekterende praktikere og reflekteret praksis kunne give kunsten en anden plads. Ikke fortænkt, men tænkt.

Der er grund til at nævne, at i *Lov om videregående kunstneriske uddannelser*, der omfatter de statslige institutioner, men fx ikke de selvejende som skuespillerskoler, musicalakademi, dramatikeruddannelse, er

det kun *nogen* af de omfattede institutioner, der skal bedrive forskning. Statens Teaterskole (nu: Scenekunstskele) er *ikke* én af dem. Og det er kun *nogen* af institutionerne, der skal bedrive kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Teaterskolen er *heller ikke* én af dem. Uanset hvilket forskningsbegreb, der er tale om, er teateruddannelserne i Danmark ikke bundet op på forskning.

Spådommen vil være, at presset fra Bologna-processen og tilsvarende fænomener også vil føre til, at danske teateruddannelser fremover får kunstnerisk udviklingsvirksomhed og måske forskning som pålagt opgave i love og regler.

Afslutning

De kulturpolitiske rammer om teateruddannelsernes struktur er præget af tendenser fra de langt større videregående uddannelser, fx universiteterne. I denne forbindelse er teateruddannelserne – og de kunstneriske uddannelser generelt – kun at betragte som et halehæng, en reststørrelse, som bare skal puttes i de rette båse.

Det drejer sig om *harmonisering* til Bologna-aftalernes gradsinddeling af uddannelserne. Og om harmonisering til hele systemet med, at hver uddannelsesdel skal kunne kvantificeres i point (ECTS). Derudover drejer det sig om *integrering*, sådan at de kunstneriske uddannelser og deres enkelte elementer internationalt set bliver udvekslingsbare, sådan at den enkelte studerende/elev kan sammenstykke sin uddannelse i flere forskellige lande og på flere forskellige institutioner. På denne måde øges den enkeltes frihed, hvad der selvfølgelig er et gode, men samtidig ensartetgøres uddannelserne. Og det drejer sig om *stordrift*. Her placerer de kunstneriske uddannelser sig virkelig i miniput-serien i forhold til de mammutinstitutioner, der er blevet skabt ved sammenlægningerne på universitetsområdet. Men presset er også stort på de kunstneriske uddannelser. Det vil ikke

blive mindre. Og det vil fremover kunne føre til underlige institutionsdannelser.

Vigtigt i sammenhæng med de kunstneriske uddannelser er desuden den *akademisering*, som refleksionerne om kunstnerisk forskning/kunstnerisk udviklingsvirksomhed er udtryk for. Denne fastlæggelse og pointering af vidensgrundlaget har også sammenhæng med Bologna-processen og med akkreditering af uddannelserne. På den ene side kan det betragtes som rigtig fornuftigt, at de kunstneriske uddannelser bliver revet ud af resterne af mesterlærens hemmelige viden, men på den anden side kan presset for eksplicitering af vidensgrundlaget føre til underlige konstruktioner og faldgruber: Overvejelserne om kunstneriske udviklingsvirksomhed contra kunstneriske forskning er én af dem.

Litteratur

Aftale for de videregående uddannelser under Kulturministeriet 2011-2014, København 2010 [på: www.kum.dk].

Bekendtgørelse af lov om videregående kunstneriske uddannelser, Lovbekendtgørelse af 26. aug. 2012, Ministeriet for Forskning, Innovation og Videregående Uddannelser, København 2012 [på: www.kum.dk, eller: www.fivu.dk].

Betænkning om oprettelse af et teaterakademi, Betænkning nr. 402, København 1965.

Betænkning om teateruddannelserne i Danmark, Betænkning nr. 849, København 1978.

Forskningsstrategi for Kulturministeriets område, København 2009 [på: www.kum.dk].

Fremtidig organisering af Kulturministeriets videregående uddannelser, København 2009 [på: www.kum.dk].

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Udredning om vidensgrundlaget på de videregående kunstneriske uddannelser, København 2012 [på: www.kum.dk].

Kulturministeriet: *Kommissorium for udredning om scenekunstudannelserne i Danmark*, februar 2012.

[Hvorfor skal 'kunstnerisk forskning' hedde 'kunstnerisk udviklingsvirksomhed'?]

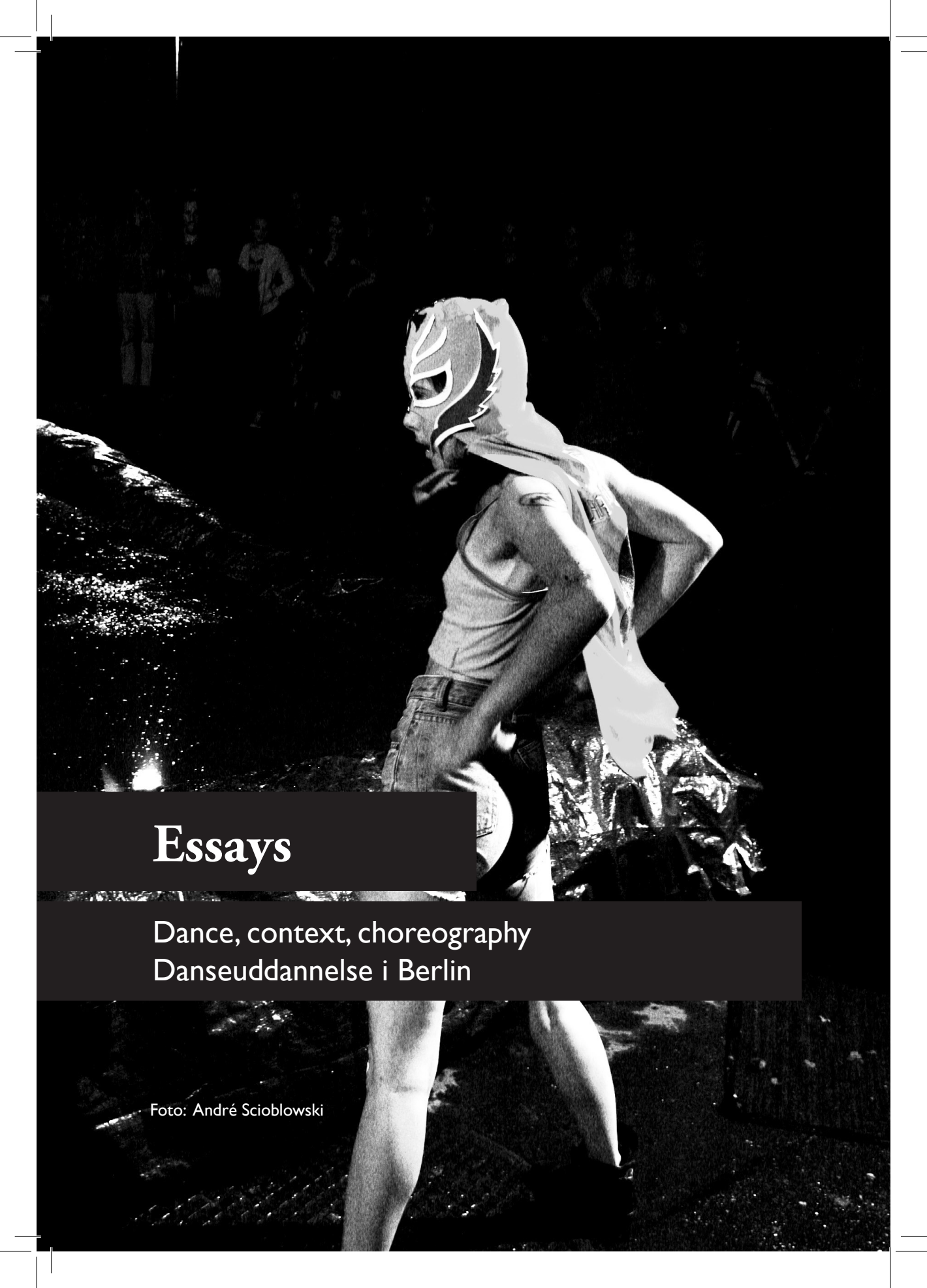
Kulturministeriets Forskningsudvalg: *Forskningsbegreber og vidensformer: Kulturarv, samlinger og kunstuddannelser*, København 2004 [på: www.kum.dk].

Nordic Theatre Studies, Volume 20 ("The Artist as Researcher"), Stockholm 2008.

Scenekunst i Danmark. Veje til udvikling, Rapport fra Teaterudvalget, København 2010.

Jørn Langsted

Pensioneret professor i dramaturgi og aktiv kulturpolitisk debattør.



Essays

Dance, context, choreography
Danseuddannelse i Berlin

Foto: André Scioblowksi

Dance, context, choreography

Danseuddannelse i Berlin

Af Cecilie Ullerup Schmidt

Essayet har til formål at reflektere over et udvidet praksisbegreb inden for koreografi, der inkluderer teori – senere refereret til som praksisbaseret tænkning. Mit udgangspunkt for denne refleksion er at præsentere den kun tre år gamle BA-uddannelse DANCE, CONTEXT, CHOREOGRAPHY på Hochschulübergreifendes Zentrum für Tanz in Berlin (HZT). BA'en er et samarbejde mellem Universität der Künste og Ernst Busch Schule für Schauspielkunst i Berlin. Den er en uddannelse i koreografisk praksis og har et konceptuelt og akademisk funderet grundlag og et heterogent begreb om, hvad dans er. Skolen er præget af internationale gæsteundervisere, skiftende discipliner og de studerendes medbestemmelse.

I perspektivet af mine erfaringer som underviser på skolen i Berlin, samt min erfaring som gæstestuderende på Anvendt Teatervidenskab i Giessen i 2007-08, vil jeg stille nogle spørgsmål, som grundlæggende må diskuteres for at tænke kunstnerisk udviklingsvirksomhed i Danmark: Hvad er en kunstner? Hvad er udvikling? Og hvilke rammer behøver en kunstnerisk udvikling? Første spørgsmål er vigtigt, fordi det rækker ved fastlåsende begreber indenfor (scene)kunstneriske uddannelser som for eksempel talent, virtuositet og håndværk. Andet spørgsmål skal lede udvikling væk fra specialisering frem mod et forslag om en praksis, der består af en pendlen mellem refleksion og gøren. Samtidig insisterer det tredje spørgsmål på, at vi i debatten om kunstnerisk udviklingsvirksomhed forbliver specifikke i vores analyse: hvad er forskellen på udvikling i kontekster som Aarhus vs.

Berlin, provins vs. hovedstad, universitet vs. kunstnerisk uddannelse?

BA i selv at kunne

Bacheloren i dans, kontekst og koreografi er en uddannelse, der kræver stor selvstændighed, og åbenhed hos de studerende, fordi de ikke har en specifik titel som danser, dramaturg eller koreograf, når de kommer ud. Mange af de studerende er godt oppe i 20'erne, har allerede en halv eller hel uddannelse bag sig i alt fra medicin, sociologi, matematik og kulturvidenskab til dans, billedkunst og danseteater. Uddannelsen strækker sig over seks semestre og har som mål at uddanne kunstnere, der kan artikulere og omsætte deres egne forestillinger og begreber om kunstarten dans og dermed bidrage med nye impulser til det koreografiske felt. Når de uddannede kunstnere skal kunne formulere "deres eget" er det derfor en bidende nødvendighed, at der ikke er faste discipliner som ballet eller *contemporary*, der har forrang for den daglige bevægelsespraksis.

De studerende uddannes til at kunne skabe deres egen koreografisk praksis: hvad betyder det på ugeskemaet? Det betyder at de på seks semestre fordyber sig i ca. 15 blokke af tre uger med forskellige koreografer som for eksempel Alice Chauchat, Meg Stuart, Xavier Le Roy, Wanda Golonka eller Philipp Gehmacher eller med filosoffer og dramaturger som Jalal Toufic, Boyan Manchev og Marcus Steinweg, Stefanie Wenner, Miriam Dreysee og Sandra Noeth. Her får de studerende et indblik i koreografiske arbejdsmetoder, der bygger på alt fra konceptuelle til rituelle udgangspunkter og parallelt anvender de filosofiske og teoretiske afsæt i f.eks. subjektfilosofi, *gender studies*

og materialisme. En blok med en filosof er ligestillet med en blok med en koreograf. Desuden er hver onsdag helliget teori. Her handler det om målrettet at få lært analytiske metoder på baggrund af vekslende tematiske foki. I det forgangne semester havde vi temaerne subjektivering på scenen (identitets(re)produktion i dokumentarteatret, subjektet i filosofihistorien, samt ikke-subjektet, dyret, i litteratur- og performancekontekst) og kropsteori (neurovidenskab, fænomenologi, civil ulydighed i det offentlige rum). I det kommende semester stiller vi spørgsmålet "Hvordan skriver vi Historie(r)?" og zoomer ind på performancekunstnere fra USA's vestkyst i 1970'erne, ser tilbage på fællesskabsideologier i starten af det 20. århundredes bevægelseshistorie og undersøger institutioners påvirkning af kunsten gennem festivalkuratering op gennem 2000'erne.

Om morgenen har de studerende *practice* i knap to timer, der kombinerer en kropsteoretisk analyse og praksis af for eksempel Aikido, Hip Hop, Cranio Sacral, Klein Technique, yoga, BMC, Alexander Technique, hip hop, stemmearbejde, tango eller formater, hvor de studerende arbejder med fælles *tasks*, historiske *phrases* eller individuelle *scores*. Vi afskedigede i uddannelsens andet leveår begrebet "*training*", da det forudsætter en opdeling af den koreografiske praksis i henholdsvis træning og værk, samt understøtter en idé om en lineær udvikling, en træning, frem mod noget højere, finere eller bedre.

De tre årgange på BA'en har næsten altid fælles undervisning. Man bliver ikke nødvendigvis bedre, men glemmer ofte *basics*, når man har været i gang i længere tid – udvekslingen mellem årgangene er meget frugtbar! Skolen tilbyder et 10-17 skema med teori og praksis. Hver fjerde uge semestret igennem dokumenterer og giver de studerende "*artistic response*" på de treugers blokke, som de har med gæsteundervisere. I regelmæssig rytme genovervejes undervisningsudbuddet, som de

studerende er med til at skærpe og forandre: løbende reformulerer og tilrettelægger de deres egen og hinandens uddannelse i tæt samarbejde med de fem faste undervisere i BA-teamet. For godt nok er det en ung uddannelse, og vi samler erfaring imens der uddannes, men det er samtidig intentionen, at hele systemet gradvist eller på en gang kan omvælttes, om nødvendigt.

De koreografiske og teoretiske inputs om eftermiddagen og formiddagenes *practice* skal motivere de studerende til at finde daglig tænke- og bevægelsespraksis, der er en del af en kontinuerlig undersøgelse. Som det fremgår af treugers-blokkene er teori ikke en kun en *skill*, men en del af det praksisbegreb, som skolen foreslår, hvor bevægelsesundersøgelser og filosofiske problemstillinger er ligestillede impulser i det kunstneriske arbejde. Når jeg kalder skolen en BA i selv at kunne, er det fordi, vi ikke giver en opskrift på, hvad der skaber dans ud fra en (dansehistorisk) tradition. Det handler derimod om, at de studerende selv skal kunne finde, sortere og reflektere impulser for deres koreografiske arbejde: for værker, der bevæger tænkningen, genren og – polemisk sagt – om nødvendigt også kroppen.

En skole på arbejde

Hvor skolens to masteruddannelser MA Choreography og MA SODA (Solo Dance Authorship) har fokus på hhv. somatiske praksisser og insisterer på en stærk konceptuel præmis, har BA'en heterogenitet som princip. Det er en skole, som ikke fylder de studerende med input i en bestemt retning, men i mange. Det kræver stærke personligheder, der gerne vil finde deres egen kunstneriske vej på tværs af de etablerede discipliner og kunstforståelser. Ønsker man derimod at blive f.eks. dansere for andre, at blive superdygtige teknisk i en bestemt stilart, at danse til musik eller altid at improvisere, er der masser af andre skoler for hver af den type dansere, ligesom der er en del uddannelser, der uddanner folk til "kun" at koreografere.

Vigtigt er at de studerende, der ofte

undervises af koreografiske “makers” enegående filosoffer, lærer at tage et socialt ansvar og interesserer sig for at være værter for eller deltagere i hinandens processer. Det blev for nyligt påstået af en studerende, Katharina, der kommer fra Wien, at ordet “facilitere” bliver brugt til overflod i HZT-hverdagen: det lyder som noget vi kunne lave workshops i for erhvervslivet! Men det handler om at se sig selv som en af mange mulige værter og operere langt væk fra et kunstnerbegreb som “geni” eller “original skaber”.

Når jeg ovenfor påstår, at de studerende skal skabe deres egen koreografiske praksis, så handler det først og fremmest om at finde bæredygtige arbejdsmetoder, der engang kan udvikle sig til en egen kunstnerisk håndskrift. Det handler om at starte en praksisbaseret tænkning, der kræver et langt, sejt træk – ikke en kunstneridentitet, der er kommet fra oven eller fra en tradition.

De studerendes egne kunstneriske ambitioner afsøges gennem teoretiske og kunstneriske arbejder, som de selv initierer udenfor blokstrukturen og som, rent strukturelt, kan fylde op til ¼ af deres årssum. Et par eksempler på egne arbejder er: en koreografi baseret på Bachs hymner og himmelvendte torsoer i barok billedkunst; en serie bygget over massemediernes produktion af empati; en mudderkamp om pladser på Meg Stuarts workshop; en performativ undersøgelse af invokation, hvor teksten kun indeholder navne; et stiliseret *talking-game* om ægteskab og grønstsager arrangeret som brunch; en hvid, smal kasse med ægte bryster og numse midt i skolens gård.

Hvert forår arrangerer de studerende deres egen festival: de er dramaturger, kuratorer, lysdesignere, lydafviklere, videodokumentarister, out side eyes, koreografer, dansere, kritikere, barpersonale og performere for hinanden. Denne treårige praksis med de forskelligartede arbejder og en selvgestaltet festival skulle gerne gøre det til en

selvfølge, at ens eget kunstneriske virke nogle gange er i fokus og andre gange støtter andres.

Allerede nu har jeg taget flere tilløb til at komme med bud på spørgsmålet “Hvad er en kunstner?” På HZT ses en kunstner som et socialt væsen, der i sin udvikling over sig i at skabe og tænke på mange forskellige måder. Kunstner bliver man gennem en mangeårig, fordybet og diasporadisk praksis: aldrig at være hjemme og alligevel slå sig ned. At tro på og længes efter “hjem” og at vide, at man aldrig kan blive. At reflektere den historie, som ens egen krop skriver og genskriver, på genremæssige, politiske og filosofiske territorier.

Et sted man kan gå på

Før jeg svarer på andet spørgsmål, “Hvad er udvikling?”, må jeg hellere genkalde den ikke ubetydelige kontekst: en BA-uddannelse med modne studerende i Berlin. Berlin stimulerer til overflod. De, der søger ind på skolen, har allerede fravalgt en masse for dem begrænsende eller misvisende begreber om, hvad dans og koreografi er. Mange af dem er midt i 20’erne: ikke ubeslutsomme, som en uddannelsesminister ville kalde det, men parat til at kombinere det, de allerede har studeret, med et udvidet begreb om koreografisk praksis. Hvad er så grobunden for udvikling på BA-uddannelsen på HZT? Mit umiddelbare svar er: ro i hverdagen og tid til fordybelse. Det er vældig godt at stå stille, at lade være med at gå på HAU eller i Sophiensæle, at fokusere på en enkelt bevægelsesundersøgelse, tage en 3-ugers blok fri og læse en bog, hvis det da ikke er udløst af, at man allerede er paralyseret af byens aktivitet. At gå på stedet i Berlin betyder under alle omstændigheder rigeligt med impulser: det er en udfordring at blænde dem ude. Nogle gange ønsker jeg de studerende til Giessen, hvor jeg selv gæstede Anvendt Teatervidenskab for godt fem år siden. Her var der bare universitetet, en motorvej og en stor skov. Og så de medstuderende, mediateket med gamle optagelser af performances fra 1970’erne og 1980’erne, og prøvesalen. Uden

at komme med tidsdiagnoser, kunne jeg fristes til at synes at Berlin for en uddannelse er symptomatisk for den overstimulation, vi har af kilder i vores hverdag. Walter Benjamin beskriver Bertolt Brechts kunstneriske strategi som en "dialektik i stilstand"¹: en pendlen mellem illusion og distance, mellem identifikation med det repræsenterede og en fremmedgørelse over for det selvfølgelige deri. Der er en lignende udfordring i at udvikle sig, imens alt udvikler sig omkring én: at storme derudad imens man går på stedet, at suge verden til sig imens man dvæler ved detaljen.

En koreograferet mudderkamp

Rammen for kunstnerisk udvikling er, og det mener jeg helt konkret og geografisk, afgørende: hverken storby eller provins er umulig, men de skaber forskellige udfordringer. Og dermed er tredje spørgsmål strejft, helt uden at diskutere universitet versus kunstuddannelse som rammer, så lad os nu komme tilbage til det andet spørgsmål: "Hvad er udvikling?"

En tredjeårstuderende, Kareth fra USA, er splittet i sit kunstneriske arbejde: på den ene side har hun udviklet en score, der hedder *Walking in Circles*, som er en formaliseret øvelse i at bevæge sig dynamisk i cirkler over tid; på den anden side er hun blevet hypet med et lille projekt, *Mudwrestling for Meg*, der var ment som en joke. Sidstnævnte var et modsvar på en demokratisk konflikt i skolens hverdag, hvor alle studerende ville deltage i et 3-ugers forløb med koreografen Meg Stuart, hvor der kun var 20 pladser, og i over ti timer forhandlede med hinanden, hvem der havde stamina, erfaring og begrundelse nok for at måtte få en plads i stjernens kreds. Afstemninger, diskussioner, lodtrækninger, *group consensus agreement* (Occupy bevægelsens foretrukne metode) – alt blev prøvet af. Også *mudwrestling*: på

de studerendes festival blev BA'ens interne konflikt til et underholdningsshow for hele Berlins scene. Kareth formulerede for nylig i en afsluttende moduleksamen, hvordan hun i sin kunstneriske praksis befinder sig mellem på den ene side en fordybet auteur praksis som med cirklerne og på den anden side de legesyge og humoristiske performances som *Mudwrestling for Meg* eller hendes deltagelse som performer i Tino Sehgal's *This Variation* på DOCUMENTA12. Hun er splittet mellem en vidende krop i en struktureret undersøgelse og en legende krop; et solistisk auteurbegreb og en hyperreferentiel performerrolle; to forskellige kunstnerroller, nemlig med Kareth's ord den kalkulerende og den fleksible kunstner. Og skal hun vælge et af perspektiverne frem for det andet, eller er ægteskabet mellem flere kunstneriske udtryk produktivt? I sine refleksion over den fleksible kunstner inddragede Kareth Michel Foucaults begreb *gouvernementalitet*: forestillingen om at vi frit kan styre vores liv og dets udvikling; en ideologi der stammer fra borgerskabet i slutningen af det 18. århundrede, og som ubevidst er blevet genoplivet af de "frie" kulturproducerende freelancere, der tror, de er frie på arbejdsmarkedet i dag, fordi de ikke arbejder i faste strukturer (eller får feriepenge eller sparer op til pension). De (vi) tror, de er frie, når de ikke lægger sig fast på én identitet og derfor arbejder frivilligt eller halvdårligt lønnet for mange forskellige hjerte-projekter. For Kareth er spørgsmålet: når jeg ikke lægger mig fast på ét af mine kunstneriske udtryk, er jeg så fri i mit valg af begge, eller er jeg indirekte i gang med at gøre mine livsbetingelser prekærere og min kunstneriske praksis distræt i troen på mange-bække-små?

På den kunstneriske uddannelse i dans, kontekst og koreografi ser jeg det som afgørende, at en studerende som Kareth er i stand til at redegøre for og analysere konflikten mellem at være solokunstner og fleksibel i sin praksis: en konflikt der har æstetiske og livspolitiske implikationer. Som

1) Benjamin, Walter: *Was ist das epische Theater?* (I) in *Gesammelte Schriften*, II, 2, s. 519 - 531, s. 530.



foto: André Scioblowski

solokunstner med et formaliseret udtryk som i *Walking in Circles* har hun en klar håndskrift som solist. Som fleksibel kunstner skaber hun umiddelbare hits blandet med usynlige optrædere for andre. Kunstnerisk udvikling er her at kunne rumme, italesætte og reflektere de opstående "mudderkampe" i den koreografiske praksis *in progress*, ikke nødvendigvis at gøre et kunstnerisk udtryk tiltagende entydigt og let læseligt. Denne her kunstneriske udvikling sker på en uddannelse og Kareth lærer en praksisbaseret tænkning i en konkret konflikt: her handler det ikke om, at Kareth vælger side mellem de to kunstnerroller (og kunstneriske udtryk), men at hun nu og i fremtiden kan reflektere sit arbejde og sin rolle som kunstner i et filosofisk og (kultur)politisk perspektiv.

At se BA'en på HZT som en koreograferet mudderkamp på udebane er måske en udmærket metafor. Her handler det om helt bevidst at stå stille og at blive stående, på usikker grund, i en social begivenhed. På den anden

side er det slet ikke en tilstrækkelig metafor: for en uddannelse er ikke en konkurrence, hvor man kan vinde. Og det antagonistiske forhold mellem to parter – undervisere vs. studerende, teori vs. praksis – er langt fra tilfældet, fordi det heterogene udvalg af undervisere gør skolen til et asymmetrisk felt².

HZT har ikke defineret sig "i modsætning til" men som alternativ til det eksisterende udbud af uddannelser. Den eksisterer, som allerede nævnt, parallelt med andre

-
- 2) HZT er dog ikke et ubegrænset felt: vi har primært valgt filosofiske og kulturvidenskabelige referencer i den teoretiske ballast. I sidste ende er denne vinkling bestemt af de undervisere – de fem i BA-teamets – referencer og de studerendes hidtidige ønsker. Hvis en uddannelse skulle hente kompetencer fra f.eks. et naturvidenskabeligt felt, tror jeg, den skulle ligge på et fakultet med denne specialisering.

uddannelser, der har en anden opfattelse af genren dans. Og for nu, til allersidst, at placere mine erfaringer fra Tyskland i den danske debat: hvor kunne det være genialt med en ny international uddannelse i performance – helst én langt ude i provinsen, der ikke er beskæftiget med, om den er teaterskole eller universitet, men derimod giver studerende mod på og ro til at være solidariske, reflekterede og genrebrydende i deres kunstneriske udvikling, stimuleret af internationale gæster! Jeg foreslår ny, fordi "performance" er en genre, ikke et tilvalgsfag indenfor skuespilkunsten. Skulle performance forbindes med andre skoler, ville kunstakademiet eller universitetet være mindst lige så oplagte partnere. Jeg skriver "international", fordi det vil skabe en frugtbar udveksling, mulighed for internationalt netværk og udenlandsk karriereopbygning, samt et højt niveau hos de ansøgende. Jeg foreslår provinsen, fordi den er langt væk fra den producerende konsensus i det danske sceneliv: det kunne være i Ålborg i samarbejde med universitet og musikkonservatorium, eller det kunne være i en by i trekantsområdet i samarbejde med Syddansk Universitet³. Og når

jeg foreslår performance som slagord og ikke artist- eller nycirkus, så er det fordi det mangler i både Danmark og Skandinavien. Og det af egen interesse i og tro på en praksisbaseret tænkning, der kan medføre både bevægelse, tekst og tekniske installationer, og frem for alt arbejder med et filosofisk reflekterende kunst- og kunstnerbegreb, der gør op med træningen af traditioner, hierarkisk arbejdsstruktur og faste roller under uddannelse.

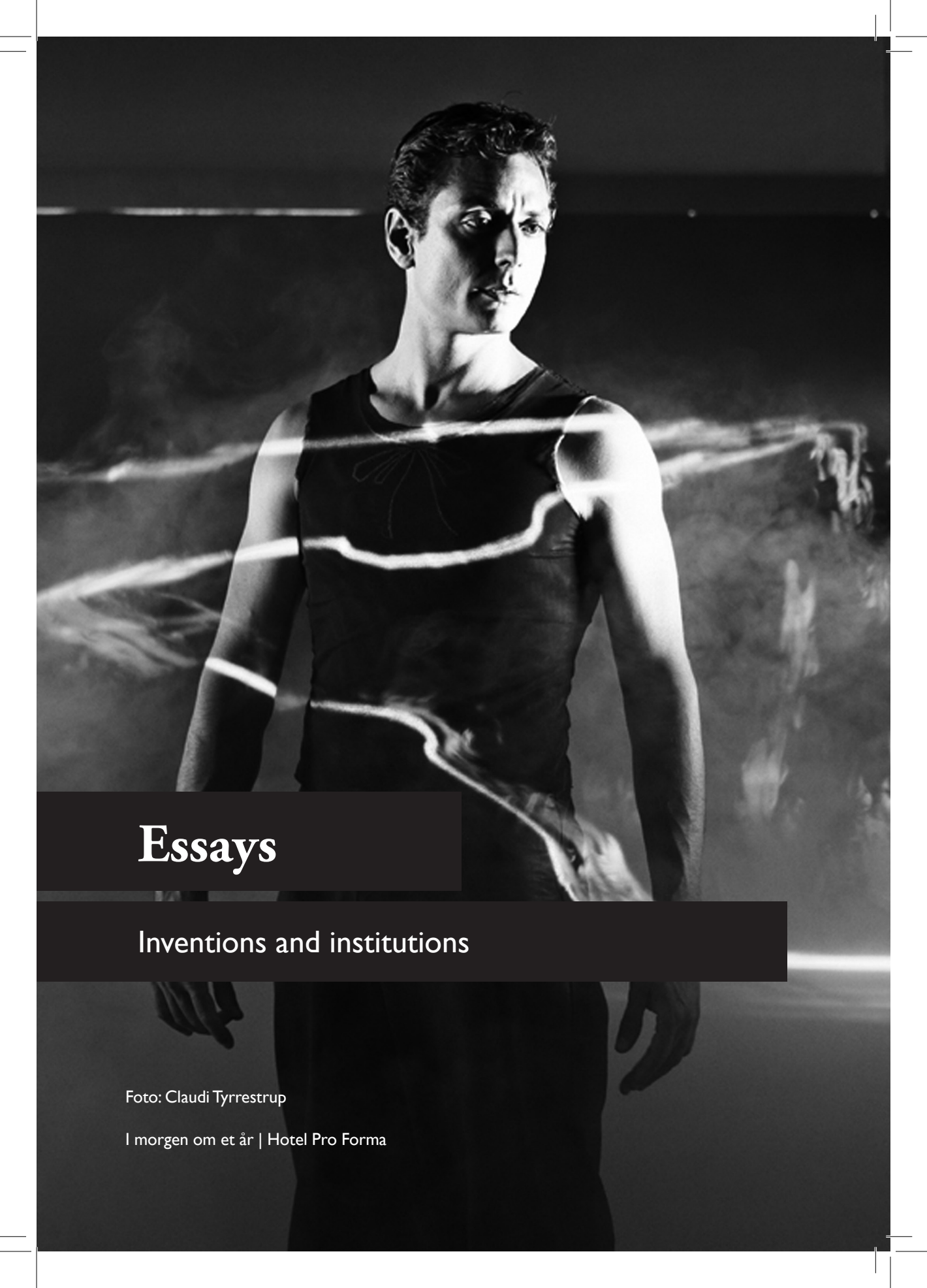
Mere om skolen: <http://hzt-berlin.de/>

Cecilie Ullerup Schmidt

Cand.mag., kurator og performancekunstner bosat i Berlin. Siden november 2011 har hun arbejdet som fast underviser og del af ledelsesteamet på DANCE, CONTEXT, CHOREOGRAPHY. Hun står for at udvikle skolens forskningsprofil, tilrettelægge teoriundervisningen, invitere gæsteundervisere og skabe forløb og workshops på tværs af HZT's tre uddannelser. Desuden fungerer hun som kunstnerisk vejleder for de studerendes egne arbejder.

- 3) Fordelen ved Giessen var kombinationen provins-isolation og universitet. På HZT er det den kunstneriske uddannelses fleksibilitet således at vi f.eks. kan tilegne os temaet "Frihed" et helt semester. Derfor vil jeg ikke lægge mig fast på et svar om uddannelsens identitet som enten universitets- eller kunstnerisk uddannelse. Min erfaring som studerende på Københavns Universitet (indtil 2009) var, at den studerende selv kunne tilkæmpe sig mange undtagelser (med andre ord: man skal nok blive kunstner, hvis man vil), men systemet kunne ikke tillade store forandringer (læs: udvikling) inden for kort tid. Spørgsmålet om universiteternes fleksibilitet og udviklingskompetence må besvares af fremtiden. I fald af en universitær kontekst i Danmark står alt ganske åbent og uprøvet: en performanceuddannelse skal ikke nødvendigvis bindes ind i en

teatervidenskabelig ramme, men kan også opstå på DTU, Syddansk eller Ålborg Universitet i et krydsfelt med f.eks. kulturvidenskab, teknik og innovation eller auditiv kultur. Desuden har Danmark mange kunstnere og freelance akademikere med interessant international uddannelsesbaggrund, -erfaring og -netværk, der kunne bidrage til en ny skole.



Essays

Inventions and institutions

Foto: Claudi Tyrrestrup

I morgen om et år | Hotel Pro Forma

Inventions and institutions

Artistic research as a medium of change

By Esa Kirkkopelto

During the first decade of the new millennium, artistic research has secured its position as an acknowledged mode of academic research. Both among its practitioners and administrators, it has been understood rather as an independent research *field* than as a particular research *method*. Artistic research may proceed according to many methods as well as create methods of its own. Cultivation of this field, keeping it open and growing, poses several problems. This paper¹ will focus on one of them, the *criteria of evaluation*. What means do we have to *criticize* artistic research: discuss, agree or disagree, on the quality and signification of the research done?

As it seems to me at the present, it would not be that difficult to agree on common criteria, to write down a list of principles. For sure, several lists of this kind already exist and they are also used for different purposes. Yet, even if we agreed on them, the question concerning their application would remain. As the problem removes from criteria to the logic of their use, the whole issue reveals philosophical and political implications and defies the needs of practical decision making. Yet, the decisions always have to be done, and we have to find good reasons for them.

In Finland, we have so far abstained from agreeing on criteria of evaluation, from hurrying with the affair – not only because of the fear of disagreement, but also because of the early stage of the development of the research field. On one hand, strict criteria can turn into obstacles or into instruments of power; on the other hand, there has also been a hope that the branch of research we are dealing with, namely the artistic research practice, would somehow reveal its criteria and their applicability by itself, through its own modes of operating. The same hope motivates also my following remarks. Instead of looking for a list of criteria, we should ask the conditions for artistic research to establish itself as a *self-critical practice*.

My discussion builds on an earlier argument on the definition of artistic research that I suggested a few years ago and that I have defended ever since on several occasions (see: “New start: Artistic Research in Finnish Theatre Academy”, *Nordic Theatre Studies*, 20 / 2008). According to this definition, artistic research is research conducted at an art institution, for instance at an art university. Despite its appearance, this definition is not merely pragmatic or opportunistic, even if at the moment I presented it there were clear pragmatic reasons for it; neither is it (or not only) “institutional”, that is to say: it does not solely conform to the “institutional theory” of art. Rather, it has more substantial contents that I try to explain here.

Establishing artistic research as a self-critical practice presumes a certain change in our way

-
- 1) Esa Kirkkopelto gav denne forelæsning i Aarhus d. 8. april 2013, efterfulgt af en workshop ved kollektivet Other Spaces, som han er initiativtager til. Arrangementet var del af Other Spaces' gæstespil i Danmark, arrangeret af Secret Hotel, hvor vandringsforestillingen "Reindeer Safari" blev opført på Mols og i Aarhus.

of discussing and arguing. When it comes to the evaluation of research outcomes in particular, it is important first of all that we are able to make a difference between two things: in the following, one is called “innovation”, another “invention”. The “innovation”, one of the key-terms of “creative economy”, is the concept introduced in the modern economic sense by Gabriel Tarde and further developed by Joseph Schumpeter. By innovation, I understand here new kinds of production, development and introduction of new kinds of products and applications, where the degree of novelty is dependent on the expectations of a certain group of users or consumers. (“The action of innovating; the introduction of novelties; the alteration of what is established by the introduction of new elements or forms” according to the *Oxford English Dictionary*; *innovare* = make new; “The process by which an idea or invention is translated into a good or service for which people will pay, or something that results from this process”, *Business Dictionary*.) An innovation is a new kind of devise, an instrument. Now, if an innovation is considered as *one* possible outcome of an artistic research project (as it is widely considered) its alternative cannot be anymore an ordinary work of art. Instead, the whole argumentative milieu has changed. As the gates for the instrumentalization of art are opened through innovation, an art university can no longer base its values on the opposition between “pure” and “applied” arts since, according to the given logic, the domain of purity is constantly shrinking. Against the interest of the creative economy, there has to be found another kind of interest which would be as powerful as the first one. Therefore, if we want to name the end product, the outcome, the object of evaluation of artistic research projects, I argue that we should use another term, almost synonymous, but crucially more ambivalent, namely “invention” (“the action of coming upon or finding”, according to the

Oxford English Dictionary; *invenire*: *in+venire* “come into”, “discover”).

Inventions are not necessarily recognized at first as something “new” but they can also seem strange and surprising. Their novelty can evoke opposition or it can be barely recognized at all. Their usefulness, not to mention profitability, is secondary to the hidden, invisible or silent surprise, the event, to which they give place in our ways of perceiving, act, think and discuss. Inventions can be due to a sudden flash of inspiration. They may be overreaching or just amazing. Finally, inventions can return art making to a more Faustian landscape with corresponding ethical concerns. What counts is that after their arrival within the given field, nothing is the same as before. A part of our common world, namely the one touched upon by that particular artistic research practice, is widened or reconstructed. The challenge an evaluator faces now is to recognize this inventive potential, recognize something as inventive without compromising, appropriating or killing it.

On the other hand, the real inventions are rare and they are hard to make. How to assess the inventive potential of an artistic research project? And what distinguishes the latter from an “ordinary” masterpiece, a work of art? Is it possible to set a horizon for invention? Therefore, maybe the most justified perspective for evaluating invention is precisely the one where it is juxtaposed and confronted with innovation.

It is clear that the terms “innovation” and “invention” can be used synonymously. The terminological change I suggest is based on an effort to create and recognize a critical difference at the level of artistic research practice itself, to reveal it as a self-critical practice which would be capable of recognizing and articulating the different kinds of tensions

that sustain it. I am not claiming that from now on we should demand “inventions” instead of “innovations”. We should rather understand that whatever we do under the heading of artistic research, no matter if we do research or criticize it, our activity is *suspended between by these two extremes and contaminated by them*. As researchers and critiques, we should take responsibility of this situation and keep it also open. In this way we also make possible that the changes the accomplished research projects are anticipating will really take place one day.

The following argument I would now develop further is based on my five-year experience as supervisor of artistic doctoral studies done at the Theatre Academy Helsinki. The argument follows two axes that will coincide at the end.

1) Thinking along the first axis: what takes place in these projects is a certain change, a transformation. *An artist changes her artistic medium into a medium of research*. The outcome of the research, no matter what is its final mode of composition, constitutes a medium of research, which can be publicly discussed and reasonably assessed. As a result, we get not only a research outcome, some kind of artistic invention, but also a new kind of artistic agent, an inventor, an artist-researcher, the primary expert of the medium that she herself has created. This kind of process-oriented idea of the research derives from the way the artistic doctoral students organize and carry out their studies. According to the degree regulations of the Theatre Academy, our students usually accomplish several “practical parts” (nowadays three in maximum) within their research project framework. Each of these parts is evaluated separately. According to our experience, the first ones are almost without exception quite ambiguous and too complex, close to the initial artistic practice of the researcher, like individual art works. For

the same reason, they are difficult to criticize. As such, they constitute a basis for an auto-critique and self-reflection on the part of the student, which later leads to the precision and restriction necessary for the research, and quite often also to the redefinition of the practical and theoretical goals of the research. The transformation that takes place concerns both the practice and the practitioner. Supervision and collegial feed-back have a crucial role both in provoking the change and in supporting it. During the process, the works, the practical parts, tend to become more reflective, transparent, communicative, focused, accessible and also enjoyable in a new way. An artist changes into an artist-researcher, their practice articulates itself as research. Art and artist change their function into something not given from outside but suggested by the artist-researcher and their research project. An artistic outcome no longer manifests itself in its sheer originality, as pure invention; rather, it also shows and establishes its routes to discovery, its “method”. In other words, the art work becomes a *medium of invention*. One practical consequence of this is that even though several practical parts tend to lengthen the studies, these stages are necessary in order to *go through* and *display* a certain process of change. What becomes articulated through the series of these practical steps is precisely the *medial* nature of the research, i.e. the *change* it carries out and the *exposition* of that change.

As you can notice, the term ‘medium’ remains the same as we move from one domain to another, from art to research. In order to do so, it has to mean something more than what we usually call a medium, namely a mere instrument of communication. Here, we are in fact coming closer to the original philosophical use of the term, simultaneously “as *interval* and as *transmission*” (Aristotle: *to metaxou*). A medium is not only a path,

a “method”, a transition from one place to another, but also the material and technical ground on which that path is traced, a place for placing and a happening, which does not only enable a change but makes it happen in a certain way, according to the conditions set by the mediating material or technique. The medium inscribes itself into the change by the singular way the change takes place.

An *artistic* medium in particular *enables* a certain change, a transition from one state to another, and *displays* it, performs it. This performance in turn can take place by either tending to hide the mediating function of the medium, for instance the materiality or technology, or by tending to lay it bare. As an artistic medium changes into a medium of research, as I suggest, then the mediating transmission takes place between the known and established levels of perception and discourse and the unknown ones, whose mode of existence is hard to define. Therefore, the change remains conditional: insofar as the medium sustains and carries out movement towards points unknown, it cannot ever accomplish the transition it communicates; it remains suspended between two stages; it can only suggest the transition by repeating it endlessly, but always anew, it sets a scene for a change.

This kind of research medium is always ‘techno-logical’ in a broad sense, a knowledge of technique, whether or not it consists of some new technical devise, an instrument, or of a mere conceptual rearrangement concerning the ways we perceive, produce or act. In the latter case, the technique concerns the level of our psychophysical constitution, our body-minds, reorganizing our modes of moving, feeling, emitting voices, communicating and encountering other beings like or unlike us.

So far, the model I have explained has made the change the major criterion of any artistic

research project. A project accomplishes and displays a certain change in relation to a practice and its practitioner. What ways does it have, do we have, for considering the nature of that change itself, and to criticize this change? What actually changes?

2) Let’s start anew, following another axis of argumentation. This argument goes as follows: As an artist presents her artistic practice as research, one of the requirements she faces is consequently that she tends to reveal the medial nature of her practice and does not hide it (anymore). She is not only reflecting on her medium, since that is what artists always do, but she is also articulating it as a procedure that can be publicly discussed and criticized. The mediality of her practice is connected to its capacity to call forth certain kind of changes and display the path to those changes. Therefore, *as a process of artistic research carries out and displays a certain change, it articulates itself as a medium of invention*. The artistic research medium compares itself with our given modes of perception and behavior that, insofar as they are *given*, are governed by and consist of as many perceptual and behavioral *institutions*. The medium opens a *space of institution* and makes it possible for us to carry out changes within its limits.

If we agree that an artistic research outcome is an invention, this entails that something radically new and strange “comes in”, enters our world changing its constitution: a change in our way of sensing, perceiving, thinking, acting and teaching, a new medium of perception. The inventiveness of an invention is in itself a matter of evaluation: is it something really new and different in relation to previous devices and modes of practice; does it have an impact on these? But mere originality, or even ingenuity, does not suffice to make an invention research in any institutional or academic sense, to distinguish

it from art making and experimental art. I would return to my earlier argument: *artistic research does not only take place in institutions but it should also make research on them*, take institutions as its object. By this, I mean not only the particular institution where the research happens to take place but also institutions in a broader sense: from the aesthetic institutions of perception and affect to current political institutions, through showing how the latter are connected to the former or even based on them. Hence, the inventiveness of an invention is to be assessed in relation to institutions that surround and sustain it: we should ask to which extent an invention has the potential to change these institutions and, finally, why they should be changed.

We see that we have now also reached a broader idea of artistic research as institutional research. Artistic research done by an artist *outside* institutions is worth its name only if it has *institutional consequences* and if it can articulate itself in relation to institutions, was it only in order to *resist* them. That is why art universities should not close their gates to initiatives and influences stemming directly from arts fields but they should show a constant interest towards these initiatives and provide for artists a forum where different kinds of artists and practitioners can bring their ideas under critical reflection. Also the status and the modes of the post-doctoral artistic research should be considered in a broader than merely academic perspective.

Insofar as every institution is established and sustained by human beings, each is a human invention. There are no natural institutions. "Nature" is a name for the state outside institutions. Even though this is a simple fact to notice, it is always difficult to prove and indicate its validity in the specific cases of singular and existing historical institutions.

This is always a matter of research. Any discourse about art or science as means for developing and reforming society implicates that invention can turn into institution in the active and affirmative sense of the term, as *instituting* (Cornelius Castoriadis). The founding of a new institution implies inventing and inventions are always potential institutions. An invention as soon as it appears, i.e. as it is *recognized* as an invention, paradoxically loses its originality, it's *droit d'auteur* and opens up as a disposable means to everybody (Derrida, "L'invention de l'autre", *Psyché*). Since the inventions tend to become institutional, since they have an *institutional potentiality*, they are more fundamental than innovations. The innovations, by contrast, do not need to have this kind of institutionally creative power. Their way of coming forth is embedded in the given institutional landscape and its expectations, which of course do not exclude surprise either. The innovations are replaced by other innovations: they are part of the acknowledged modes of production, whereas those modes are basically different kinds of historical institutions. *The innovations are always institutional, the inventions never.*

Artistic research makes up inventions which, insofar as they are of public interest, are also (at least potentially) *new* institutions, and thus carry out critical changes in the institutional *status quo*. The inventiveness of an invention is therefore linked to the institutions, as their future. As a consequence, the criteria for evaluation would consist of considering *to what extent an artist-researcher is able to present her invention as a potential institution*. If they manage to do that, their research has significance to everyone, it produces *knowledge*. And even if a researcher would not present their research in these terms, it should be possible for their results to be considered and criticized from this perspective: to what extent can the outcome take into account

and reclaim its own instituting aspects and responsibility of them? If it *cannot*, this may mean that it consists of mere institutional or academic art, which we presumably do not desire. From the very beginning of each new project, we have to be alert in order to avoid this kind of 'academisation', or 'institutionalisation' of artistic research. Yet the only way to avoid it, is to put the institutions into question from the very start.

Obviously, one benefit of this kind of reasoning is that it liberates the evaluation of artistic research from epistemic speculations and validity claims. An artistic research outcome can consist of a fiction, of a thought experiment, if only its institutional consequences, its transformative potential in relation to prevailing institutions, are somehow important and fruitful. An artistic research outcome can be a relatively independent art work, if it simultaneously suggests a change in the position of art works in relation to the given social field and to our understanding of both. These consequences can be ethical, political or pedagogical. Artistic research can reclaim its status as academic research equal to *scientific research*, art universities alongside science universities according to the same logic: if we think that the artistic research of institutions does not limit itself to mere *artistic* institutions but that it can observe all kinds of institutions, including scientific ones. Just as art can be studied scientifically, scientific practice can be subjected to an artistic analysis concerning the *medial* aspects of that practice.

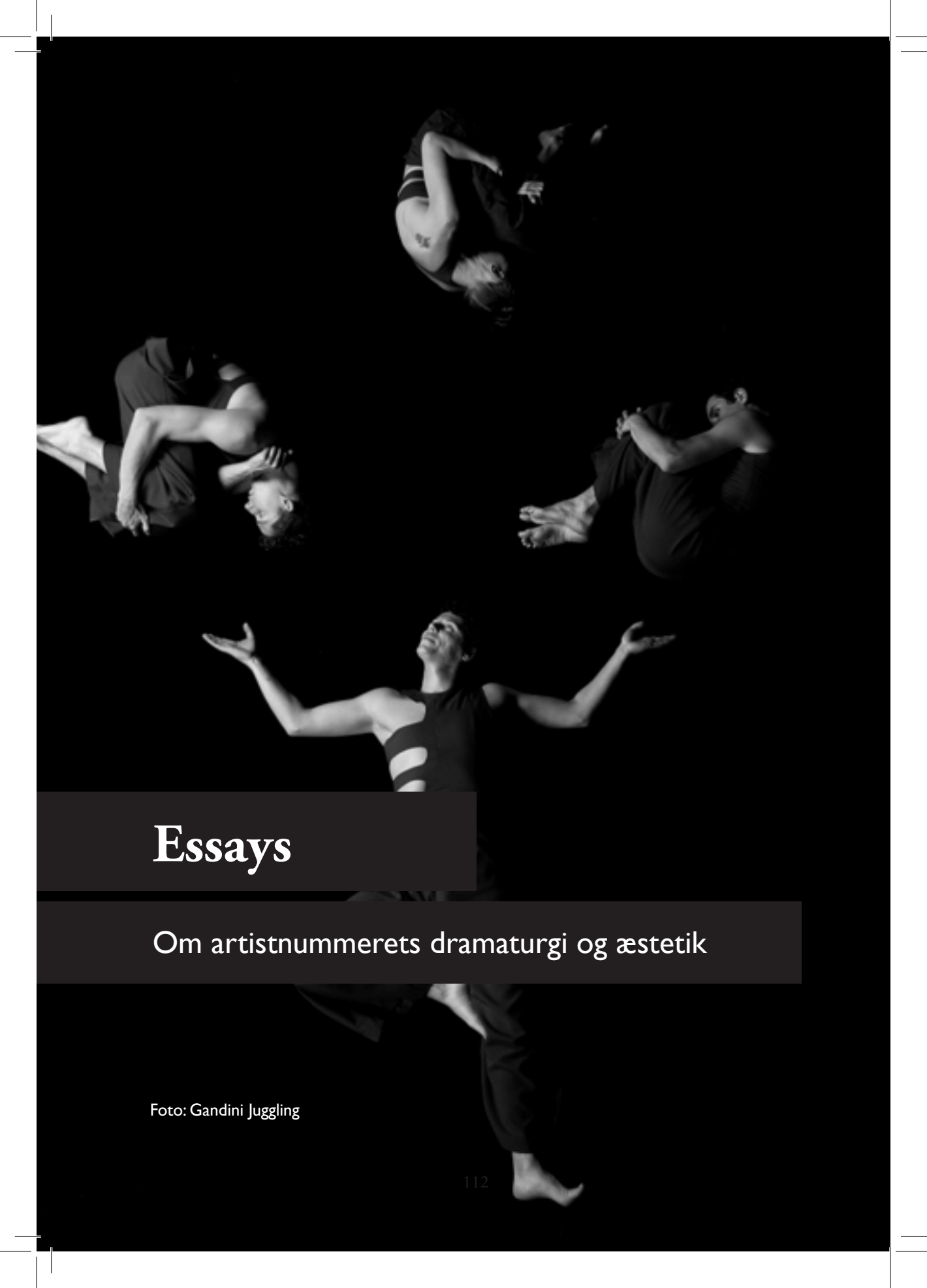
Whereas neo-liberal market economy destroys institutions, or rather, maintains them only in order to exploit them, we should defend institutions by deconstructing them, for instance in the way suggested above. In order to make this struggle more active and to put an end to the constant withdrawing, to the disputes over the diminishing resources, we

should adopt a wider, more affirmative and active idea of what institution and instituting may mean. Particularly in the case of artistic research we should take into account its simultaneously inventive and institutional nature of artistic research practice, consider it as a medium of invention.

To conclude, I will quote a Swedish art philosopher Sven-Olof Wallenstein who, in his article on Art Institutions, returns to Gilles Deleuze's and Felix Guattari's way of analyzing and criticizing social power structures: "A society or an institution is held together only by that which flees, just as the line of flight is only the point of deterritorialisation of a given structure" (*Art and Its Institutions*, p. 122). An institution is built on what flees it, as a way to slow that something down enough for us so that we can reflect upon it, to study it, to dwell in it, to use it, to exploit it, to enjoy it, to desire it, to appropriate it or to share it. Artistic research consists of a critique of its concrete conditions and its modes of effectuation that are, neither at the outset nor in the end, truly its own; that are defined by institutions at the outset and that in the end flee our reach altogether.

Esa Kirkkopelto

Professor of Artistic Research, University of Arts Helsinki. Theatre Academy, Performing Arts Research Centre



Essays

Om artistnummerets dramaturgi og æstetik

Foto: Gandini Juggling

Om artistnummerets dramaturgi og æstetik

Arne Katholm

Denne artikel bygger på nogle personlige erfaringer med at arbejde i artistområdet, og mine forsøg på at skabe en teori, der kunne understøtte og udfordre praksis.¹ Det første jeg måtte erkende var, at teaterdramaturgens teori ikke slog til her, og det næste at jeg kunne benytte den som et afsæt til at skitsere en parallel teori for artistnummerets dramaturgi og til nogle antegninger om æstetikken.

Mine overvejelser spiller ind i en aktuel situation, hvor der er planer om statsanerkendelse af en egentlig artistuddannelse i Danmark. Artistuddannelse er et trin på vejen til den anerkendelse af et bredere teaterbegreb, der senest blev markeret ved at Teaterloven ved revisionen i 2012 tog navneforandring til *Lov om Scenekunst*. Den er nu udformet sådan at den kan rumme andre teaterformer, herunder ny-cirkus, og vi ser i disse år en orkestrering af mange forskellige kunstneriske udtryk på teatrets scene.

Findes der en særlig dramaturgi for cirkus- og artistområdet? Og hvad kunne en sådan i givet fald gå ud på? Det letteste ville naturligvis være, hvis vi kunne benytte den terminologi, vi har for teatret, som allerede har et teoretisk grundlag. En teoretisk-praktisk dramaturgi, der går tilbage til Aristoteles' *Poetik*, hvori der på baggrund af en empirisk undersøgelse af det klassiske drama, redegøres for nogle grundlæggende træk i kompositionen. Hertil knyttes en vurdering af tragediens virkning ved opførelsen.

Men artistnummeret falder uden for denne dramaturgi ved at være en *præstation*. Det er opførelsen af et *nummer* eller en *akt*. Et trick måske. Der er ingen metaforisk efterligning i aristotelisk forstand. Formen er indhold og indholdet er form. Vi kan kalde det *direkte præsentation*, idet vi dog i denne skelnen mellem direkte og indirekte præsentation i relation til artistnummeret taler om forskydninger og ikke absolut enten det ene eller det andet.

De to traditioner

Til at belyse henholdsvis de dramatiske og de artistiske traditioner kan vi påvise nogle elementære forskelle i, hvordan det der optrædes med, skabes, og hvordan det præsenteres.

Her kan vi passende starte i prøvesalen. I teatrets prøvesal er der stor fokus på tilskuerne og på skuespillets virkning. Kan vi få tilskuerne med på det her? Vil de forstå det? Kan vi tabe dem ved at gøre sådan?

Og det har vi, fordi publikumskontakten er så vigtig for at en teaterforestilling bliver vellykket. Tilskuernes opmærksomhed skal fanges, og deres deltagelse skal fastholdes under hele forestillingen for at skabe den gode teateroplevelse. Det er en skrøbelig balance, der bæres af udførelsen af rollerne og sammenspillet med henblik på skuespillets virkning.

Men i artistens prøvesal tænkes der kun perifert på tilskuerne og nummerets virkning, fordi denne form for optræden – dog med klovnen som undtagelse – ikke bygger sin æstetik på sammenspil med tilskuerne. Her er der fokus på den fysiske træning og på perfektion af præstationen.

I relation til publikum har artisten som udgangspunkt høj status. Igen med klovnen

1) Det var der et helt konkret behov for, da jeg var ansvarlig for den teoretiske undervisning på artistlinien på Nordisk Artist- og Teaterhøjskole i Hald Ege ved Viborg (1992-93), under ledelse af Valentin Glazirin fra Cirkusskolen i Moskva.

som den store undtagelse. Han eller hun er hævet over tilskuerne. Og det, at der kommer publikum på, har ikke den store betydning for udførelsen, hvilket absolut ikke gælder for teatret, hvor skuespillerne mentalt og fysisk er afhængige af reaktionerne fra salen.

Vi ser allerede her, at de æstetiske greb er forskellige for de to traditioner, og at der kan være gode grunde til at artisterne nu får deres egen uddannelse, hvor man får ideelle muligheder for at udvikle de kunstneriske former der suverænt er fagets helt egne æstetiske udtryk.

Der er både kulturhistoriske, kunstneriske og fagpolitiske grunde til at teater og cirkus, skuespilleren og artisten, har kørt på to indbyrdes forbundne og parallelle spor. I teatrets historiske udvikling er disse to traditioner til tider vævet ind i hinanden, medens de i andre perioder kører på parallelle spor, ligesom der er skuespillere der forbinder dem² – og andre der ikke gør det.

De to traditioner ses også i, at vi i Danmark både har et skuespillerforbund og et artistforbund.³ Sådan var det ikke i teatrets oprindelse, sådan var det ikke hos Holberg, hvis komedier klart rummer – og kan spilles – i begge traditioner, og sådan behøver det ikke at være. De første teatre i Danmark skelnede ikke mellem artister og skuespillere. Man kaldte dem instrumentister, legere, tumlere, gøglere, komedianter, bander, springere etc.

Også i England var artistområdet integreret i den brede teater-tradition. Jvf. Shakespeare, som kalder graverne i *Hamlet* for *1st. clown* og *2.nd clown*. Disse to roller var klovneroller og blev udført af truppens akrobater. Én af dem var William Kempe, danser og artist, som inden han kom med i Shakespeares trup i London havde været i Danmark med et omrejsende

teaterselskab, og bl.a. har spillet for Frederik d. II på Kronborg omkring år 1585.⁴

Metaforisk eller virkeligt

Teatrets metaforiske rum afprøver handlinger og følelser uden at det er livstruende. For vi ved godt at de ikke 'dør rigtigt' oppe på scenen. Vi ved godt, det er skuespil. Men vi spiller med, fordi vi på den måde kan få nye erfaringer, ny erkendelse ved at sanse. Og vi kan udleve situationer og følelser, som det ville være livstruende og umuligt, måske kriminelt, at udleve i det virkelige liv.

I et artistnummer derimod er der tale om virkelige handlinger på scenen. Det der sker, sker 'rigtigt'. Hvis et præsenteret nummer på line eller i flyvende trapez mislykkes, så artisten lander i nettet, prøver man igen. *Encore!* Mislykkes også det, prøver man igen. Og igen. Indtil det lykkes.

Klovnens Grock har ligefrem et nummer, der spiller på dette. Nemlig den berømte scene med violinbuen, hvor han går ud og øver sig i at gribe den bag et forhæng, hvor vi ser den komme flyvende op over forhænget. Nummeret er opstået ved et uheld, hvor han ikke greb violinbuen som han skulle, og blev tvunget til at handle sig ud af situationen.

Da Grock kommer frem mislykkes det atter, og han må igen om bag tæppet for at øve sig. Først derefter lykkes det. Men det er ikke her nummerets mest subtile pointe ligger. Den ligger i at han umiddelbart derefter udfører hele handlingen som den skal være, og griber buen uden at bemærke det, efterfulgt af den glæde han udstråler da han pludselig med indlagt forsinkelse – også et artisttrick - opdager dette, og giver sig til at danse rundt på scenen af ren og skær glæde.⁵ Dette raffinerede dramatiske forløb er ikke en rolle i et skuespil, da det ikke

2) Her er Dario Fo et strålende eksempel.

3) Indtil 1974, hvor Skuespillerforbundet fik egen A-kasse, stod mange skuespillere også i Dansk Artist Forbund, der som det første kunstnerforbund fik A-kasse allerede i 1958.

4) Vi formoder, at det er fra ham Shakespeare fik ideen til at lade *Hamlet* foregå i Helsingør, for det er ikke noget der kommer fra Saxo.

5) Her refererer jeg til filmen *Grock* hvor han spiller på en scene.

kan spilles af andre end klovnen Grock, med dennes temperament og personlighed.

Vi har her et partitur for et artistnummer, der godt kan kaldes en scene og er ganske tæt på skuespillets æstetiske greb, og der er så afgjort elementer af skuespil i det, men i og med at det er en klovnerutine og ikke en rolle, må vi karakterisere det som et artistnummer. Der er en dyb koncentration om den fysiske præstation, og målet er det perfekte i udførelsen af nummeret. Det er det 'fysiske' teaters metode, og det er præstationen der er fortællingen.

Også områder som jonglering, trylleri, kunstcykling, dressur og magi er fysiske discipliner, der kræver fysisk træning, præcision og styrke, og i en vis symbolsk forstand står akrobaten i centrum for artistens fag, ligesom artisteri indgår i mange af de øvrige discipliner, incl. klovnen, der ofte er begyndt i faget som akrobat.

Forening af de to dramaturgier

Den beundrede og kunstfærdige teaterform *commedia dell'arte* står centralt i teaterhistorien, og her forenes skuespillerens og artistens traditioner i en på én gang meget disciplineret og meget fri teaterform, der hviler på faste figurer, rutiner, sammenspil og præcision. Det er den artistiske skuespillers teater.

Det handler om det fysiske teaters metode, og dermed kommer vi til Odin Teatret, som netop er placeret et sted imellem de to traditioner, eller måske rettere, i dem begge, skønt man her må erkende, at de altid skaber deres helt egen tradition. I *Kaosmos* (1993-1996) har skuespillerartisten Torgeir Wethal netop en replik, hvor han efter at have spist af et bundt hvedeaks polemisk rækker det mod tilskuerne og spørger: Var dette en teaterhandling – eller var det en virkelig handling?

Dette spørgsmål rammer præcist ned i det, vi kan kalde Odin Teatrets særlige forhold til teatrets virkelighed. Odin Teatret arbejder i en tradition, som er tættere på artistens. Tilskuerne er synlige, og der gøres ikke noget forsøg på at

skabe illusion. Tværtimod. Der er heller ingen fremkaldelse der skal bekræfte afslutningen på illusionen om en metaforisk handling.

Ligesom for artisten arbejdes der i prøvesalen frem mod et *fysisk partitur*, og de enkelte fysiske partiturer monteres af instruktøren. I Odin Teatrets terminologi tales der om en 'ekstra-daglig' handling, til forskel fra virkelighedens hverdagsagtige handlinger, og det svarer til artistens *virkelige* handlinger til forskel fra *skuespillede* handlinger, fordi målet er præstationen, ikke dramaet.

Her kan skuespilleren ikke adskilles fra rollen, virkeligheden kan ikke adskilles fra teatret, og dermed har mimesis-begrebet naturligvis mistet sit indhold som metaforisk 'efterligning', hvilket også markeres af Odin Teatrets udvikling til det, man kalder et antropologisk teater.

Men det har ikke mistet sit indhold af *teater-handling*, skønt denne får virkeligheds karakter i grænseområdet mellem teater og ritual, hvor man forkaster illusionen, dobbeltspillet og forklædningen, for at gå direkte ind i skuespillerens arbejde med materialet og demaskeringen af rollen.

Direkte præsentation og indirekte

Artistnummerets dramaturgi angår arrangerede handlinger på en scene. Selvom vi kalder det direkte præsentation og virkelig handling, er det stadig en form for teater. Det foregår på en scene, og har et mål, nemlig glorificeringen af udførelsen, og dyrkelse af helten der gennemfører det.

Distinktionen mellem direkte og indirekte præsentation er en forenkling, der kan bruges til at anskue bestemte forskelle og beskrive dem, men der er som nævnt tale om en forskydning, da de som regel optræder sammen, og de æstetiske greb balanceres efter om det sker i den ene tradition eller den anden.

Begge dele findes i et helt almindeligt skuespil på teatret, hvor rollen er indirekte præsentation og skuespilleren både indirekte og direkte, da en rolle som bekendt ikke selv kan

gå ind på scenen. Der kræves en skuespiller til at bære rollen. Skuespilleren skaber i spillet det lag af en 'anden' historie, forklædningen eller det *metaforiske*, der konstituerer rollen som indirekte præsentation.

Artisten derimod er sig selv på scenen. Ganske vist i kostume, men ikke som en anden. Skuespilleren går på scenen i en rolle, en opdigtet figur i et skuespil, men når skuespillerne kommer frem efter forestillingen for at modtage applaus er de 'i civil', og nu er der tale om direkte præsentation. Til forskel herfra er artistens kompliment efter udførelsen af et nummer eller en akt, en integreret del af denne optrædens dramaturgi og æstetik, og den foregår på det samme plan af arrangeret og iscenesat virkelighed.

Det er også direkte præsentation når en karakter i et skuespil af Brecht træder ud af rollen og kommenterer den, hvorefter der spilles videre i rollen med en vis kritisk distance. Her blandes direkte og indirekte præsentation ved brug af den skuespillerteknik, der kaldes *verfremdung*.

En model for artistnummerets dramaturgi

Med baggrund i den sceniske praksis er det muligt at opstille *en model for artistnummerets dramaturgi*. Akrobatens overvindelse af tyngdekraften er et mytisk ritual, der hylder den menneskelige krops artistiske færdigheder. Det er ikke skuespil, det er en ekstraordinær kunnen, et ritual, en hyldest til det overmenneskelige i mennesket, som viser tilbage til magien i helleristningernes akrobater i forhistorisk tid. Og det klassiske artistnummer afsluttes da også med det som Poul Bouissac (1978) kalder "Glorification of the hero", som efterfølges af, at denne status råbes ud til verden af Sprechallmeisteren.

Poul Bouissac er formodentlig den eneste i verden, der kombinerer de to specialer: at være professor i semiotik og at være

cirkusdirektør. I *Circus and Culture* opstiller han 5 fremadskridende stadier for *basic acts*:

1. Identifikation af helten
2. Kvalificerende test
3. Hoved-test
4. Glorificerende test
5. Offentlig annoncering

Disse progressive stadier skaber den grundlæggende struktur i artistnummeret, og de kan findes i utallige variationer. Man viser en virkelig handling, en ekstraordinær præstation, og det kan sammenlignes med dansen, der heller ikke hviler på den digteriske metafor som fundament, men på en teknik til at beherske sådanne fysiske handlinger i rum og tid, der for dansens vedkommende følger musikken.

Artisten viser en præstation eller et nummer i en nøje tilrettelagt komposition. Der bygges op til et højdepunkt. Der er progressive trin i forløbet og mulighed for identifikation. Artisten skaber traditionelt selv sit nummer, eller nogle få *acts*, som der måske rejses med i årevis.

Afslutningsvis kan vi opstille en skabelon for artistnummeret med de grundlæggende elementer i dets dramaturgi. Artistnummeret har sin egen dramaturgi og æstetik samtidig med at dette kan rummes indenfor det brede teaterbegreb.

Elementer i et artistnummer:⁶

1. Annoncering.
 - a. Plakat/program/annoncer/spots etc.
 - b. Konferencier/sprechallmeister o. lign.
2. Artistens sociale optræden. Ved entré, mellem numrene, i numrene, kompliment og udgang.
3. Kostume og make-up.

6) Dette er en lettere bearbejdet version af den oversigt over elementer i et artistnummer, vi udviklede på Nordisk Artist- og Teaterhøjskole i Hald Ege ved Viborg i 1992/93.

4. Redskaber og rekvisitter, incl. stilen i deres udsmykning.
5. Artistens tekniske optræden. (= handlingen.)
6. Musik.
7. Lys.

I bl.a. ny-cirkus nærmer artistnummerets særlige æstetik og dramaturgi sig teatret. Der er en udvikling, der *tenderer* mod fortællinger som i teatret – og via kostumer, musik, attitude etc. – til at skabe udtryk, som der kan lægges moderne historier i, og som åbner for differentierede følelser i det artistiske udtryk.

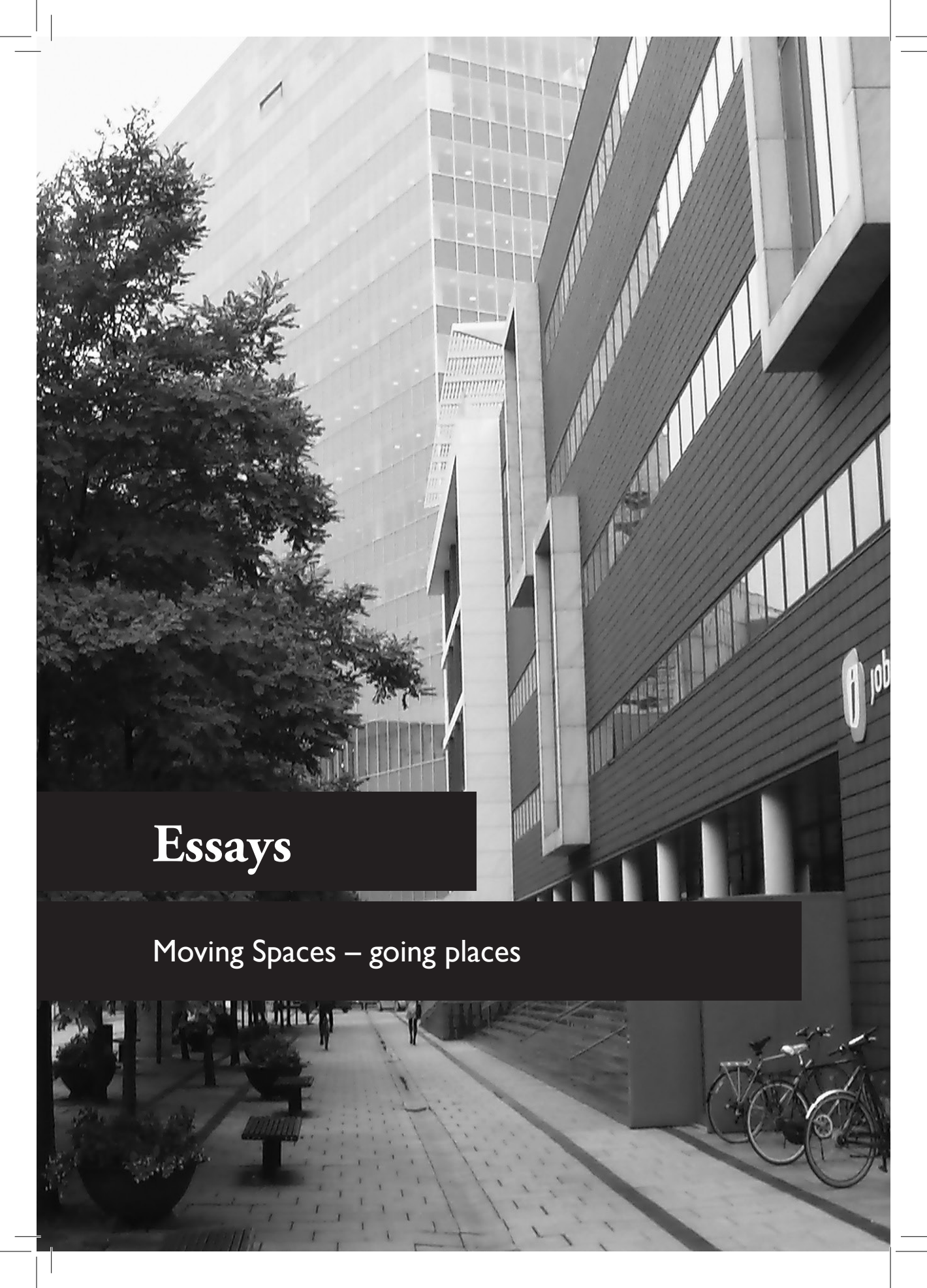
Intet tyder på, at udviklingen af disse nye teaterformer sker på bekostning af det traditionelle teater. Og med en statslig anerkendelse af AFUK er vejen banet for, at der kan udvikles videre på forholdet mellem artistnummeret og teatret i såvel teori som praksis.

Litteratur

Boissac, Poul, 1978. *Circus and Culture*, Bloomington & London: Indiana University Press.

Arne Katholm

Dramatiker og dramaturg med ph.d. i manuskriptets æstetik. Ud over sit teoretiske virke, er han revyinstruktør og forfatter til godt et dusin skuespil, revyer og musicals på dansk og engelsk.



Essays

Moving Spaces – going places



Moving Spaces – going places

Om at iscenesætte det offentlige rum og koreograferne uden kroppe

Af Barbara Simonsen, Isabelle Reynaud og Kasper Daugaard

Nærværende essay består af to dele. Den første del introducerer til Laboratoriets eksperimentrækken Moving Spaces – going places, skrevet af Barbara Simonsen. Den anden del består af præsentationen af delprojektet Når stedet får en anden lyd #1, skrevet af Isabelle Reynaud og Kasper Daugaard.

Eksperimenter i Laboratoriet

I 2011 startede Laboratoriet ved Bora Bora en eksperimentrække, som fik navnet *Moving Spaces – going places* (til 2013). En serie af uformelle og legende undersøgelser inden for site-specific feltet, som på en og samme tid er en udforskning for de medvirkende kunstnere og en række af "gaver" til borgerne i Aarhus.

En gruppe århusianske scenekunstnere – Tina Andersen (performer), Mette Aakjær (Wunderland), Kasper Daugaard (Club Fisk) samt Isabelle Reynaud og undertegnede fra Laboratoriet – stillede sig selv en udfordring: Hvordan kan man "give" et byrum til dem, der allerede ejer det, nemlig de folk, der er til stede i det og måske færdes der hver dag? Hvordan kan (scene)kunsten påvirke et byrum og dets mennesker, uden at de føler sig invaderede, intimiderede eller udstillede? Hvordan kan man opnå det modsatte, at et rum og dets mennesker bringes tættere på hinanden, at rummet åbner sig, bliver større, mindre, smukkere, mærkeligere, mere fantastisk, eller bare mere synligt, mærkbart, fascinerende, nyt? At den enkeltes tilstedeværelse i rummet pludselig bliver nærværende, overraskende? At horisonten pludselig har flyttet sig?

Eksperimentrækken, som afsluttes i

foråret 2013, har resulteret i en række vidt forskellige små og store hændelser/ scenarier/ installationer i vidt forskellige byrum. De fleste er karakteriseret ved at være uanmeldte og overraskende, som f.eks. sang og kalden fra en kloakrist på Lille Torv en tilfældig eftermiddag i maj¹. Eller en invitation til forbipasserende på gågaden til en en-til-en oplevelsestur på et hemmeligt yndlingssted.² Eller en længerevarende lydinstallation, hvor pladsen foran Jobcenter Århus blev forvandlet til jungle for en dag.³

Princippet for eksperimenterne – at bevæge rummene uden at invadere og erobre dem – resulterede i en række koncepter, der f.eks. fokuserer på rummets bevægelsesmønstre/ tempo/ dynamik eller på fysiske detaljer i rummet, som kan fremhæves, forandres, gives en historie eller på rummet selv og dets personer som en helhed, et nyt nærvær, nye sansninger, ny opmærksomhed. Scenekunsten i koncepterne tenderer mod at blive reduceret; performere og scenebilleder forsvinder eller forrykkes og bliver til lyd, til stemmer, til skyggebilleder eller tilsyneladende tilfældige 'statister' i gadebilledet. På den måde tilhører rummet stadig dem, der befolker det, for der er ingen synlig invasion udefra, ingen optrædende. Men rummet har skiftet karakter på blot ét eller ganske få parametre, og dermed er det pludselig et andet rum, man betræder – det har forvandlet sig, og ens færden har

1) Tina Andersen i samarbejde med Stine Lundgaard og Marianne Jørgensen.

2) Mette Aakjær i samarbejde med Joy Anna Hall og Tiia Kotkas.

3) Isabelle Reynaud og Kasper Daugaard.

forvandlet sig. I forandringen bliver rummet synligt på en måde, det ikke var før, og ens egen vej igennem det bliver forandret.

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed har mange konkrete udformninger. I Laboratoriet forsøger vi at arbejde med kunstnerisk praksis for at kvalificere og udvikle den og dele erfaringerne med andre. Med *Moving Spaces – going places* har vi ønsket at blive klogere på at arbejde site-specific, på forholdet mellem offentlige rum, deres 'indbyggere' og virkningen af kunstneriske interventioner, og som sædvanlig har det enkelte eksperiment affødt en mængde af ideer, refleksioner og uventede sidespor og pointer. Det særlige har været, at eksperimenterne for en gangs skyld har fundet sted direkte over for publikum med tilhørende kontant afregning og overraskelser. Efter afslutningen af eksperimentrækken fortsætter gruppen af scenekunstnere med udviklingen af et fleksibelt koncept for forvandling af byrum.

Når stedet får en anden lyd #1

Inde for rammen *Moving Spaces – going places* og ud fra fælles interesser og et ønske om at samarbejde, slog instruktøren Isabelle Reynaud og koreografen Kasper Daugaard sig sammen om at udvikle det projekt, som denne artikel omhandler. Ret hurtigt blev det klart, at ingen af os var interesseret i selv at medvirke i værket. Faktisk ville vi gerne helt undvære medvirkende performere i vores iscenesættelse af byrummet. Vi var i stedet tiltrukket af idéen om at anvende eksisterende genstande og objekter i arbejdet, fremfor alt i form af lyd. Readymades, om man vil.

En mængde overvejelser gjorde sig straks gældende: Hvis nogen skal have glæde af værket, må nogen opleve det. Altså måtte valget af sted bero på, at en hel del mennesker har deres gang der. Værket skulle ikke være invaderende, men inviterende og stille sig til rådighed for den med lyst og overskud. Det overskud har man ikke nødvendigvis,

når man bevæger sig i det offentlige rum, og der skulle slet og ret være mulighed for den forbipasserende for at sige ja eller nej til værket.

Værket skulle altså være noget man opsøger, fordi man har lyst, men også kan fravælge at forholde sig til. Desuden skulle det lade forbipasserende opleve stedet i et andet perspektiv. Ultimativt skulle det aftvinge det vante (rum) noget nyt gennem ændringen af beskuerens optik.

Vi afsøgte vores hjerner og byrummet efter egnede steder; steder der i mange tilfælde egentlig var ret hyggelige eller harmoniske eller slet og ret helt uproblematisk. Denne konstatering medførte ret hurtigt det modsatte udgangspunkt, nemlig at se på mindre 'lykkelige', grimme, kedelige, triste eller belastede byrum, og tilføre dem et eller flere positive elementer.

I kombinationen belastet rum og lyd faldt vores valg på Værkmestergade i Aarhus C. Gaden ligger lidt afsondret bag Banegården og Bruuns Galleri og løber midt mellem Jobcentret og Beskæftigelsesforvaltningen, og har et særdeles futuristisk look. 'Sim City' in real life.

Stedets lyd eller 'klang' udvikledes fra en analyse af selve stedet: Hvordan fremstår stedet akustisk, visuelt og arkitektonisk? Hvilke materialer og genstande dominerer stedet? Hvilken rolle spiller stedet i det sociale liv, hvordan bevæger menneskene sig på dette sted og hvilke betydninger tillægger vi stederne? Hvordan opfattes stedet, og hvilke møder er mulige på dette sted? Hvilken hukommelse bærer stedet på, og hvilke historier forbindes med stedet? Hvilke socio-politiske referencer har stedet, og hvilke samfundsmæssige forhold til naturen præger det? Hvilke konflikter findes på dette sted, skjult eller åbenlyst? Med andre ord, gennem kortlægning af stedets psycho-geografi finder vi lyden, der griber ind i og forandrer stedet og komprimerer det æstetisk. Som skaber ny

indbyrdes forbundenhed med virkeligheden. Vi ville gerne give stedet det, det manglede, i dette tilfælde den *lyd* det manglede, og efter et dialektisk princip give dette kontrollerede, overvågende, regulerede og proportionale sted det stikmodsatte: lyden af det vilde, ukontrollerede, uproportionale, 'natur pur', der symboliserer sol, lethed, frihed og ren natur. Med et glimt i øjet.

I midten af gaden, mellem Jobcenter og Forvaltning, løber to rækker af unge, grønne træer. I dette 'betændte' grønne område valgte vi at opsætte otte mini-højtalere i træerne og afspille fra dem lyden af jungle eller regnskov. For mange dagpengemodtagere og brugere af dette system *er* dette område en jungle, og det at færdes her til tider både vanskeligt og ydmygende. Det kan vitterligt være ufremkommeligt terræn både for krop og sjæl. At omdanne stedets grønt til en jungle var (og er) således både et billede, en kommentar og vores bud på et kunstnerisk greb, der kunne ændre rummet. Vi håbede, at f.eks. det perspektiverende og humoristiske i denne metafor kunne løse op for den svære gang op ad trappen til Jobcentret. Vores primære forbehold var, om de ansatte i bygningerne ville føle sig angrebet. Det overvejede vi længe, men besluttede at sætte vores lid til vore egne positive intentioner og de ansattes forståelse for, at om noget er projektet et billede på systemets vildnis af regler og påbud og ikke en kritik af de velmenende mennesker, der er sat til at administrere og fortolke det. Således håbefulde gav vi os i kast med at redde regnskoven, plante et træ for en bedre verden, eller slet og ret at bygge en jungle i en forsigtig række træer midt i Aarhus.

Kl. 5 morgen mødte vi op med kabler, stiger, ledninger, højtalere, værkstøjskasse m.m. og installerede lyden – trods heftig regn færdige til tiden – og kl. 09.00 genlød Værkmestergade af regnskov, herunder kraftig underskov, cikader, oksefrøer og mere lejlighedsvis solister som løve, gorilla og

bavian. Eller rettere, de to rækker af nye træer var nu gammel urskov, komplet med dyreliv og oprindelig vildskab. Nogle af de ansatte tog med det samme lydene til sig og refererede til det hjørne af cykelparkeringen, hvor de røg i ly for regnen, som Abegrotten.

Dette peger på en række fænomener. Som flere af de ansatte i Værkmestergården påpegede overfor os, så virkede det så 'naturligt' med dette tydeligt tilførte soundscape. Eller rettere – som de helt præcist udtrykte sig: "Det var som om, det var det, der manglede". Og denne oplevelse var netop betegnende for, hvad der skete ved at forstærke det eksisterende natur-element i byrummet, idet oplevelsen af at tilføre et sted lyden af sig selv, virkede som en 'naturlig' tilføjelse. Opleveren blev altså nænsomt løftet ud af sin forventning til rummet, men paradoksalt nok ved at noget lød ... utroligt meget som sig selv.

At tilføre en allé af træer lyden af regnskov forekom troværdigt, ja nærmest virkeligt. Ved altså kunstigt at tilføre et soundtrack, opleves stedet mere virkeligt end det før var. Og det til trods for, at den tilførte lyd i enhver henseende adskiller sig i geografi, i størrelse, i flora og fauna, i lyd og det faktum, at denne allé af små træer på ingen måder er en skov.

Hvad skyldes dette, at vi kollektivt sammenkobler denne monstrøse lydside med en række spæde træer, og godtager det som natur? Eller måske rettere, at vi reducerer dette sammensatte fænomen til blot et enkelt label, nemlig Natur? Det udtrykker et mærkværdigt dobbeltforhold til fænomenet natur, hvis vi higer efter supplerende lyd og tegn, som vi samtidig reducerer til at matche, hvad vi ser. Muligvis for at kunne kategorisere. Muligvis for at tilfredsstille vores forventning. Afspejler dette fænomen i videre forstand en medieskabt tilvænning, at alting har en hørbar lyd? For det har alting jo ikke. Eller det har måske en u-ønskværdig lyd eller en lyd, der ikke er optimal til formålet. Et kendt eksempel fra industrien er den designede og

tilrettelagte lyd af smækken af en bildør. Fra filmen eftersynkroniseringen. Gennemsyrrer den virtuelle verden – det vil sige interaktive spil, film og tv – vores hverdag og 'naturlige' miljø? I denne fiktive verden er vi vant til, at en lyddesigner lægger et soundtrack under alt; rum, ting og følelser. Er det tænkeligt, at vi oplever denne film- og spilverden med dens obligatoriske, overdramatiserende soundtracks som 'mere realistisk', 'mere sand' end den virkelige verden? Og savner dem, når de ikke er der? Forventer vi derfor at få dem også 'off-screen', og finder det helt naturligt, når det sker?

Jærggården ligner faktisk Sim City, et spil, en virtuel, kunstigt skabt verden. Er det soundtracket 'beboerne' og 'kunderne' i Jærggården savner? Vil det sige, at de oplever vores junglelyd som det manglende soundtrack, der gør at stedet bliver 'helt' og derved 'mere naturligt' og reelt?

Det er i så fald en af civilisationens bivirkninger, der har bredt sig til naturen. For måske er der tale om en almindelig glæde ved en natur, som man til tider må skrue op for at kunne høre og se. Som vækker og henrykker i et goldt rum. Som giver mening i og til det, og et glimt af humor til et sted, hvor det mangler.

Oplevelsens karakter som blidt opmærksomheds- og bevidsthedsgørende opfylder en stor del af værkets og vore egne succeskriterier. En anden del er det fænomen, at opleveren ikke afviser værket som ren iscenesættelse, når han/hun opdager højtalerne og indser tricket, men tværtimod bevidst vender tilbage til illusionen og opretholder denne fremfor at anskue værket som en konstruktion, der mister sin værdi og magi i det øjeblik, den gennemskues.

Nogle medarbejdere går ud for at holde deres rygepause under træerne, andre kommenterer, hvor hyggeligt det er. Nogle 'kunder', som brugerne kaldes, standser op og ler, inden de fortsætter ind til møde. Flere ansatte kommenterer, at "vi vil komme til

at savne det allerede ved tanken om, at det hele skal pilles ned igen", når dagen er omme, og andre synes projektet er "for kort" og foreslår "at projektet gøres til en permanent installation." En medarbejder kan godt se, at junglen også er et billede på, hvad de selv på grund af dagpengeregler og kunderne oplever i dagpengesystemet: "den rene jungle", "man ved ikke, hvordan man skal finde vej", komme over forhindringerne, "det rene kaos", "ingen kan finde ud af det." I stedet for at blive stødt, synes han, det er en hensigtsmæssig skærpelse at pege på, hvad der foregår. Han er ked af "ikke at kunne tilbyde den mest formålstjenstlige støtte til de arbejdssøgende." Den type eksempler er der flere af i løbet af dagen, og ikke mindst af den grund kommer vi også meget berigede og klogere ud af dagens eksperiment.

For hvorfor som scenekunstner overhovedet beskæftige sig med rummet udenfor teatret? Og hvad kan man som scenekunstner tilføre det offentlige rum og mennesket i det? Og når man flytter iscenesættelsen ud af teatret, bliver byrummet da til scenen, og alle de, som befinder og bevæger sig i det, til medvirkende?

Som kunstner udsætter man sig hurtigt for samfundets magtspil mellem økonomiske, sociale og politiske interesser og kommer hurtigt til ømme punkter, hvis kunsten ikke blot skal tjene til forskønnelse, by-ornamentik om man vil. Men mens der i kunstens rum langt overvejende kommer kunstinteresserede, har det offentlige rum det mest forskelligartede og bredest sammensatte publikum, fra arbejdsløse til børsmægler. Derfor er reaktionerne meget forskellige hos det publikum, der bliver irriteret, forstyrret eller stimuleret i deres hverdag. I dette tilfælde er de dog temmelig enslydende. Faktisk oplever afsenderne det samme som modtagerne, hvilket indikerer for os, at eksperimentet har været opstillet korrekt, analysen af stedet fyldestgørende og valget af medie, i dette tilfælde lyd, helt præcist jungle-lyd, det rette middel til at opnå

den ønskede forandring. Det skaber grobund for videre kunstnerisk forskning, simpelthen ved at opstille samme eksperiment og anvende samme procedure: at finde nye betændte rum, analysere og kortlægge dem og på denne baggrund udlede de rette kunstneriske udtryk som rummet behøver for at bevæge dem og menneskene i dem.

For der er sikkert flere steder, der kunne trænge til det. Et opløftende soundtrack, en lugt, indpakning, performere, udstilling etc. Tanken er nu at fortsætte og udvide konceptet og undersøge, om samme procedure vil kunne appliceres andre steder i samme by, andre steder i andre byer, og måske endog andre byer i andre lande. Både som forskningsprojekt, men også for til stadighed at forskyde og ændre publikums vante perspektiv på byen og dermed på sig selv.

Laboratoriet er en scenekunstnerisk forskningsenhed, tilknyttet Bora Bora i Aarhus og beskæftiger sig med 'grundforskning' inden for teater og scenekunst. Det vil sige eksperimenter og undersøgelser, f.eks. vedrørende nye former, metoder eller samarbejder. Formålet er at medvirke til et løft i udviklingen og den stadige fornyelse af moderne scenekunst.

<http://www.laboratoriet.org/experiments/series/moving-spaces-going-places>

Barbare Simonsen

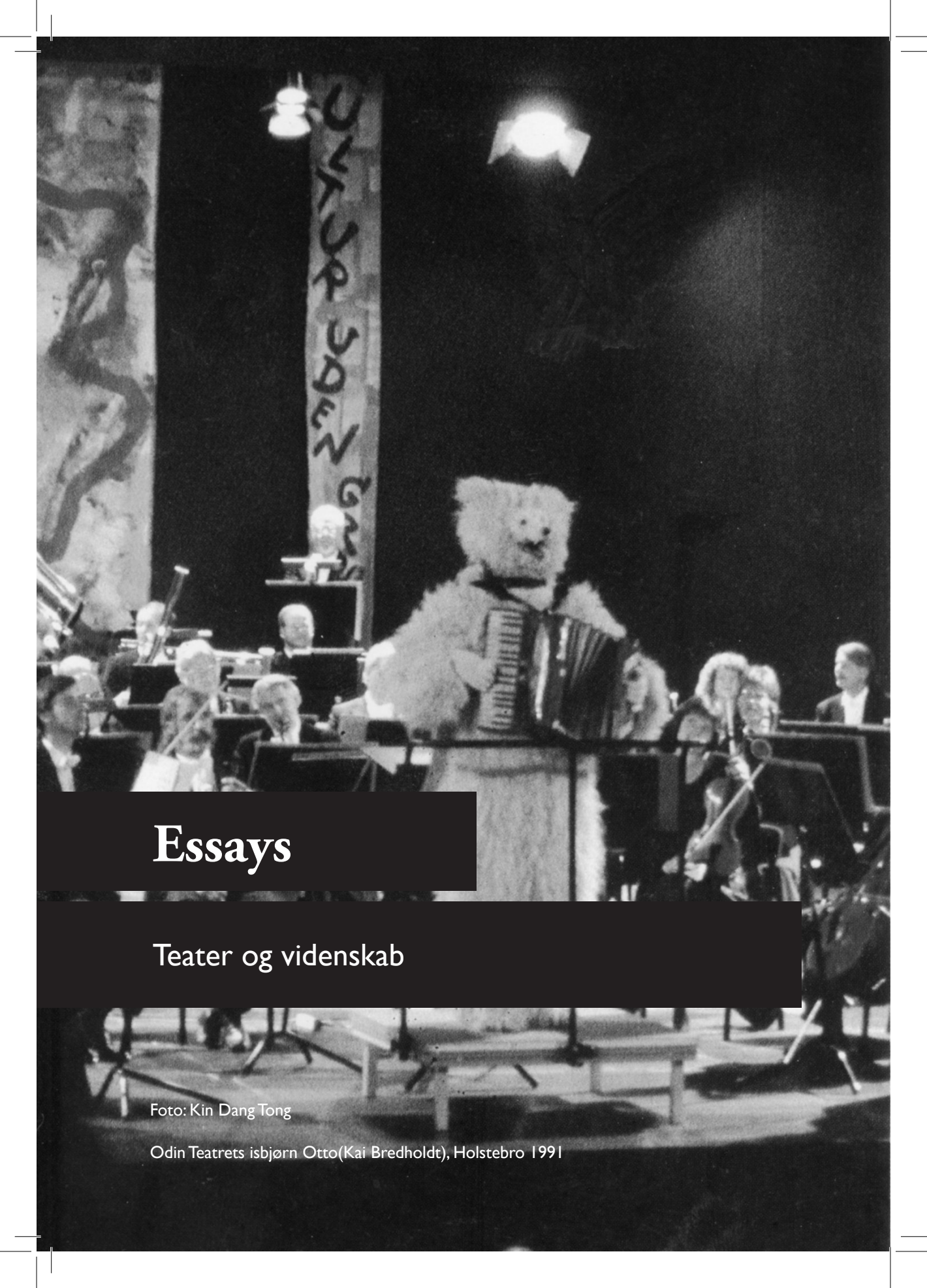
Cand. mag i dramaturgi, instruktør og kunstnerisk leder af Laboratoriet.

Isabelle Reynaud

Sceneinstruktør, filminstruktør og projektleder ved Laboratoriet.

Kasper Daugaard

Koreograf, danser og performer.



Essays

Teater og videnskab

Foto: Kin Dang Tong

Odin Teatrets isbjørn Otto (Kai Bredholdt), Holstebro 1991

Teater og videnskab

Af Eugenio Barba

En holdning, der benægter, hvor vigtig videnskabelig tankegang er for praktisk teaterudøvelse, skader kun sig selv. Principperne, de opnåede resultater, hypoteserne, eksperimenterne og reglerne inden for videnskabelig tankegang bidrager med noget helt essentielt i kunstnerisk praksis: Nemlig det, der svarer til en mytologi.

En mytologi er ikke blot en samling af fortællinger. Den er også en måde, hvorpå tanker kan systematiseres: Et netværk af sammenfletninger, som gør os i stand til at fastholde, indkredse og formulere det, som i vores håndværk kan forstås som flygtigt, umuligt at forme eller benævne: Det, som er erkendelsens hieroglyf. Det vigtige aspekt af sådanne mytologier består i deres udviklede net af historier, deres klart udtænkte "cases", deres veje og forhindringer, som ikke lærer os, hvordan vi skal gå, og hvordan vi skal udvikle os. Sådanne mytologier kan snarere navngive de tabte fodspor og undvigende ruter, som via vores arbejde leder os til resultater, der ikke lader sig indfange af rationelle forklaringer.

Biologien og fysikken, for eksempel, kan give os modeller på, hvordan materien opfører sig. I sådanne modeller kan vi genkende det, som bliver tilbage i flygtig form i teaterhåndværkets know-how; det, som er begrænset til vurderingen "det virker/det virker ikke". Det er vigtigt at kunne referere til det, som videnskaberne fortæller os om energi, celler, atomer, subatomiske partikler og antistof, neuroner, sorte huller og den genetiske kodes helix. Vi er ikke i stand til at vurdere, i hvilken grad disse teorier er sande, fordi vi ikke besidder specialiseret viden, som ville gøre os i stand til at danne en personlig mening. Men

det er vigtigt at forstå, hvad disse historier fortæller os.

De er usædvanlige historier; vi finder dem ikke i vores daglige oplevelser. Og dog er de troværdige og sammenhængende. Ved at benytte kriterierne og opdagelserne i videnskabelig tankegang, som jo har at gøre med noget, der eksisterer, men ikke kan ses, bliver disse historier til et præcist eksempel på usædvanlig tankeadfærd. Deres peripetier gør os i stand til at finde en vej og et genkendeligt navn for det, som i vores kunstneriske udøven forbliver navnløst og derfor er i en flygtig tilstand, hvor det nemt forbigår os eller "oversættes" til anekdoter. Disse usædvanlige, og dog troværdige, historier giver os termer og billeder, der hjælper os til at rammesætte præcise situationer, som vi møder i løbet af vores arbejdsproces. Vi kan således udpege subtile distinktioner, som forekommer nyttesløse i daglige sammenhænge, men som til tider er vigtige at benævne og specificere i vores kunstneriske praksis.

Når det, som opstår i praktisk udøven, finder en desorienterende, men stimulerende term, en nøgle til erkendelse, et tegn, som ikke alene kan huskes, men også kan indikeres overfor andre og sættes i forbindelse med lignende og dog forskellige elementer, da bliver vores underforståede *tavse viden* og anekdoter til oplevelser, som kan deles med andre. Dette adskiller sig radikalt fra, hvad vi så ofte tidligere har praktiseret: Vi er gået ind i et felt, hvor praktisk udøven tillægges en teori – en overordnet, generel vision ovenfra, som komplementerer den vision, som er knyttet til udførelsen.

På den ene side tillader denne dobbelte vision os at se, på den anden side at forudse. Denne

evne til at forudse er, hvad der i praktisk udøven svarer til viden om videnskabelige regler. Den er anerkendelsen af – eller symbolet på – det rationelle.

For mig, for eksempel, har værker af og om Niels Bohr været essentielle. Det samme har mine samtaler med den franske biolog Henri Laborit, og omgangen med læger/psykiatere som den norske Fridtjov Lehne og den danske Peter Elsass har været meget lærerig. I nogen tid, især under de første sessioner med ISTA, the International School of Theatre Anthropology, gav seminarer som Jean-Marie Pradier organiserede i Frankrig stor inspiration. Det var unikke situationer, hvor videnskabsfolk fra forskellige felter, filosoffer, teaterhistorikere og kunstnere samledes omkring spørgsmål, som kan sammenlignes med det at kaste sten i en sø; resultatet var en storm af svar.

I den pågældende situation forekom svarene ude af stand til at etablere en dialog imellem os. Men processen, hvori de blev konfronteret med mine erfaringer, og hvori jeg skabte afstand til dem, skabte for mig et mentalt netværk, som på ny har indfanget min viden og de ideer, jeg havde om den. Mine ideer ville have fortsat i sine vanlige baner, hvis de havde været overladt til sig selv; de ville ikke været blevet stødt og genoplivet af de usædvanlige og overraskende termer, som frembragte nye måder at anskue det, som jeg *vidste uden at vide det*. Formålet med dette nye netværk – som svarer til mytologien, jeg allerede har nævnt som en måde, hvorpå tanker og erfaring kan systematiseres – var ikke at forklare, definere eller at skabe en teknisk reproduktion af en særlig procedure. Det var noget endnu mere vigtigt: At verbalisere det, som i mit daglige håndværk var tavst.

Videnskabelig tankegang har for mig været et nyttigt instrument til at forme effektiv og bærbar overtro. Med *bærbar* menes, at jeg er i stand til at forkaste overtro, når den ikke længere virker, uden skade eller fortrydelse.

Ordet overtro er et tveægget sværd. Det indikerer noget, der er tillagt noget andet

ligesom ord på objekter, eller mønstre på en endnu formløs situation. I denne forstand kan vi ikke leve, fungere, eksperimentere eller endda tænke uden overtro.

På den anden side angiver overtro noget, som vi tror på, noget, som vi ikke bruger som et værktøj, men som bruger os. Ikke noget, som vi selv kontrollerer, men noget vi underkaster os. Overtro baseret på videnskab er den farligste, fordi videnskab er rationel og ikke relateret til tro eller magi.

Pointen er, at vi selv skal være i stand til at holde tøjlerne i den kreative proces. Vi kan bruge biologi, for eksempel, eller astronomi eller psykologi, fordi disse historier er nyttige, ikke fordi de er sande. Vi ved jo ikke, om de er sande. Hvis vi havde værktøjerne til at vide det, ville vi ikke lave teater, men give os i kast med et andet felt og sandsynligvis bruge teater som en bærbar mytologi og tale om "scene", "performance", "maske", eller "rolle".

Det vise ordsprog beskriver overtro således: "Det er ikke sandt, men jeg tror på det." I teatret burde vi skabe et omvendt ordsprog til at beskrive vores forhold til videnskabelig viden: "Det er sandt, men jeg tror ikke på det."

Eller vi burde i det mindste dele Niels Bohrs holdning: Da en af hans venner blev overrasket over at se en hestesko hænge over døren til hans hus på landet, forklarede han: "Selvfølgelig tror jeg ikke på det, men kloge folk har forsikret mig, at det virker."

Oversat fra engelsk af Anne Sophie Haahr Refskou.

Eugenio Barba

Instruktør og kunstnerisk leder af Odin Teatret fra 1964



Essays

Gefangen in der Realität?

Foto: Karim Zaatar | ring.award.Graz 2011

Gefangen in der Realität?

Uforudsigeligheden som iscenesættelsesstrategi

Af Morten K. Roesen

Under en af opførelserne af min iscenesættelse af Johann Strauss' og Karl Haffners *Die Fledermaus* (1874) i Graz 2011 var der en kvinde fra publikum, som fik et angstanfald midt under forestillingen. Hun forlod derfor med det samme rummet, alt imens forestillingen spillede videre. En sådan publikumsreaktion er ikke i sig selv bemærkelsesværdig og sådanne afbrydelser forekommer, når der er tale om live-begivenheder, hvor publikum befinder sig i samme tid og rum som aktørerne. Der er altid en vis uforudsigelighed i et forestillingsrum.

Det, der gør netop denne situation interessant at reflektere over i denne artikel, er, at jeg havde iscenesat en, for publikum og i særdeleshed for hende, uforudsigelig situation, som affødte denne uforudsigelige reaktion. Det var således indlagt i iscenesættelsen, at én person under forestillingen skulle udsættes for en videooptagelse, så han/hun pludselig blev projekteret på et stort lærred midt i rummet og derved blev genstand for resten af publikums opmærksomhed. For at gøre denne situation mulig, havde vi placeret denne person midt i rummet ved to borde sammen med 20 statister som spillede at de også var publikum. I det moment statisterne rejste sig op mod slutningen af forestillingen kunne personen se sig selv projekteret på et stort lærred, og blev opmærksom på, at han/hun var det eneste rigtige publikumsmedlem,

som havde siddet i midten. Derved opstod ideen til titlen på forestillingen *Gefangen in der Realität* (Fanget i realiteten).

Meningen var, at personen skulle indtage den samme rolle, som figuren Eisenstein har i den originale udgave af *Die Fledermaus*. Eisenstein er den eneste af karaktererne, der ikke ved, at hele Orlofskys fest er en iscenesat begivenhed igangsat af Dr. Falke med det formål at få Eisenstein i fedtefadet. Dr. Falke vil have sin hævn over Eisenstein, fordi denne tidligere havde gjort ham til grin. Han arrangerer derfor et rollespil, hvor Eisenstein ender med, at prøve at forføre sin egen kone Rosalinde, som han tror, er den ungarske adelskvinde, hun udgiver sig for. Senere på natten afslører hun ham i hans jagt på utroskab. Dr. Falke får derved sin hævn, da Eisenstein bliver gjort til grin og udstillet foran sin kone og de andre karakterer. Da Eisenstein indser sit fejlgreb, må han bede sin kone om tilgivelse. På den måde overlapper "iscenesat virkelighed" og "virkeligheden" hinanden inde i intrigen, eftersom Dr. Falke brugte et iscenesat rollespil til at fremprovokere et autentisk forførelsesspil fra Eisensteins side. Der blev ligeledes fremprovokeret en autentisk reaktion fra Eisensteins side, i det øjeblik han indså, at han var blevet snydt og måtte krybe til korset.

Det var således en del af min iscenesættelsesstrategi, at der skulle fremprovokeres en autentisk og ikke-iscenesat reaktion fra ét publikumsmedlem. Derved var situationen også uforudsigelig for mig som iscenesætter. Denne autentiske reaktion skulle spille sammen med og op imod forestillingens iscenesatte realitet og derved fungere som

-
- 1) Artiklen er uddrag og sammendrag af mit speciale fra Dramaturgi, som jeg afleverede i 2012. Specialet i sin fulde længde kan eventuelt rekvireres ved henvendelse til undertegnede.

realitetsfordoblende på samme måde som i værkets originalhistorie. Resten af publikum skulle derved også overraskes og forundres over de forskellige realitetslag i forestillingen. På den måde skulle publikum indtage rollen som Eisenstein. De skulle alle overraskes og snydes af, at det, der tilsyneladende så virkeligt ud, i "realiteten" også var iscenesat. Denne forudbestemte iscenesatte uforudsigelighed kaldes i min definition *den dramaturgiske uforudsigelighed*. Afsøringen af den falske sceniske realitet hænger sammen med iscenesættelsens intenderede udsigelse:

På samme tid vil resten af publikum indse at der eksisterer et andet lag i sammenblandingen af realitetslag – hele situationen omkring dem var et set up. Realiteten slår derved igen og viser publikum, at de ikke kan forvente, at det de oplever i livet er virkeligt, selvom det ser ud til at være det. Selv den iscenesatte realitet i forestillingen var ikke virkelig. (Roesen, Morten K., Webern, Nikolaus & Caminati, Carla 2010) (fri oversættelse fra engelsk af forfatteren 2013).

Således må man stille sig kritisk over for, hvad der reelt er virkeligt, og hvad der tilsyneladende ser virkeligt ud. Da vi ikke kunne planlægge os til, hvordan den dramaturgiske uforudsigelighed ville virke på publikum måtte dette betyde at jeg som iscenesætter afgav kontrol. Dette ledte frem mod arbejdstesen:

Idet vi indarbejdede den dramaturgiske uforudsigelighed i vores iscenesættelsesstrategi, var det ikke muligt at helgardere os imod, hvordan værkets åbenhed udspillede sig rent perceptionsmæssigt hos publikum på det æstetiske og psykologiske plan. Her opstår der et spørgsmål, der har med etik at gøre. Hvor meget kunstnerisk ansvar og frihed har man i forhold til at iscenesætte det autentiske, når det involverer en publikumsreaktion?

Baggrund for iscenesættelsen

Min iscenesættelse af *Gefangen in der Realität* blev opført i juni måned 2011 i Graz, Østrig og var en del af den internationale musikteaterkonkurrence for iscenesættelse og scenografi, ring.award. Sammen med scenograf Nikolaus Webern, kostumedesigner Carla Caminati skabte jeg et koncept, som vandt underkategorien *ring.award.off*, som var den mere eksperimenterende del af konkurrencen. Kravene var, at forestillingen skulle kunne opføres i den atypiske musikteatersal, *Dom im Berg*, og at forestillingen maksimalt måtte vare 45 minutter. *Dom im Berg* bruges normalt som en natklub og ligger inde i Slotsbjerget i Graz. Derfor måtte der foretages en bearbejdning af originalværkets dramaturgi og historie, som skulle træde i baggrunden for at gøre plads til, at publikum selv skulle skabe deres egen forståelse og sammenhæng af det oplevede. Således kan iscenesættelsen ses i forhold til Umberto Eco (1989, s. 19) åbne værkbegreb, hvor forfatteren ikke har magt over betydningslagene i teksten. I stedet opstår de i mødet med læseren, som fører en slags dialog med teksten. På den måde bliver tilskueren "medforfatter" til den forestilling, han oplever (se hertil Kuhlmann 2011, s. 195ff). Derved lægges det fortolkningsmæssige over til publikum. I min iscenesættelse skulle publikum dog ikke kun føre en dialog med værket for deres indre blik og forståelse. De skulle også inkluderes i forestillingens univers igennem deres placering i scenografien.

Iscenesættelsen af forestillingsrummet

I forberedelsen til vores iscenesættelse var vi inspireret af Jerzy Grotowskis måde at tænke scene-sal-relationerne. Grotowski mente at hans produktioner kunne betegnes som undersøgelser af forholdet mellem publikum og skuespillere (Grotowski, Jerzy 1968, s. 15). Derfor ville han i sit teaterlaboratorium til hver ny produktion gestalte et nyt rumligt

forhold mellem publikum og skuespillere, hvor hovedformålet var at opløse scene-sal-forholdet og inkludere hele rummet som spilleareal. Derved blev publikum en del af forestillingens scenografi og samtidig medvirkende i forestillingen (ibid., s. 157). Grotowski var ikke interesseret i tilskueren, som går i teatret for at slappe af eller for at pleje sin sociale status som kulturelt interesseret. Grotowski var interesseret i det publikum, som havde et spirituelt behov, og som: "(...) wishes, through confrontation with the performance, to analyse himself" (ibid., s. 40).

Forestillingsrummets teatralitet og publikums rolle

For at inkludere publikum i forestillingens univers lod vi ouverturen spille i nogle højtalere, idet publikum gik fra de solbeskinnede gader ind i bjergets mørke og fugtige gange. Ud fra Josette Féral's definitioner på teatralitet, arbejdede vi med at lade en teatralitet opstå, et sted mellem hendes 1. og 3. teatralitetsscenario (Féral, Josette 2002, s.95-97). Féral's 1. scenario er defineret ved, at teatralitet opstår ved, at rummet afgiver nogle forventninger til publikum. Ved at lade ouverturen spille var ideen at fange folks opmærksomhed og derved gøre dem bevidste om, at de allerede ved indgangen til Slotsbjerget gik ind i forestillingens univers. Den velkendte ouverture definerede, at noget var på spil, og at forestillingen måske allerede var i gang. Forestillingsrummet var dog ikke fuldt ud defineret som forestillingsrum, eftersom passagen i Slotsbjerget er en offentlig passage, som alle borgere og turister kan benytte. På den måde blev den offentlige passage et teatralisk rum, hvor man ventede på, at forestillingen for alvor skulle starte. Vores håb var, at publikum ville begynde at observere hinanden i håb om at finde ud af, hvem som eventuelt kunne være sangere.

Her kommer Féral's 3. scenario ind i

billedet, eftersom det tager udgangspunkt i det virkelige liv uden for teaterinstitutionen. Her skaber en person sit eget teatraliske rum i sin bevidsthed ved at beskue andre personers gestik og opførsel. Derved bliver de beskuede personer en slags "performere" i den fiktion, man selv opbygger i sit indre teatraliske rum. På den måde ville publikum allerede under ouverturen begynde at danne deres egen indre mise en scène, da man ville kunne se andre tilskuere som performere via deres tilstedeværelse i det teatraliske rum. Ideen var, at publikum skulle blive i tvivl om *fiktionskontrakten* i forestillingen, allerede førend forestillingen for alvor var gået i gang. Begrebet *fiktionskontrakt* forstås her på den måde, Janek Szatkowski beskriver den udtalte forventningsafstemning, man som iscenesætter laver med publikum, om hvad de kan forvente, i forhold til den kommunikation, der finder sted under en forestilling (Szatkowski, Janek 1989, s. 30). Publikum blev overrasket i det øjeblik, to af sangerne, som spillede Dr. Falke og Eisenstein i foyeren, pludseligt bød publikum velkommen og inviterede dem med til festen inde i Dom im Berg ved at synge duetten "Kom mit mir zum Zouper". Publikum måtte orientere sig om, hvor sangen kom fra. Derved blev der indgået en fiktionskontrakt med publikum om, at de også skulle være en del af forestillingen og ikke blot passive tilskuere.

Publikum fandt desuden ud af ved indgangen til Dom im Berg, at de ikke skulle sidde samlet men i fire forskellige grupperinger fordelt rundt i rummet. Desuden skulle de skilles fra dem, de havde forventet at skulle sidde sammen med. Dette skabte et vist kaos og forvirring hos publikum. Efterhånden som publikum fandt deres pladser, kunne de observere de andre, som stadig ledte forvirrede rundt. Samtidig blev det, at man var en slags performere for hinanden, yderligere forstærket ved, at to af publikumsgrupperingerne var placeret ved to

borde midt i rummet. For at muliggøre denne situation var statisterne blevet instrueret i at spille forvirrede på samme måde som resten af publikum, således at illusionen om deres publikumsidentitet kunne opretholdes. Det så derved ud som om, noget af publikum var "fanget" på scenen. Dette fangenskab blev cementeret ved, at to store stoflærreder pludselig faldt ned og omkredsede dem, således at der opstod et "rum i rummet".

Isenesættelsen som installation?

I det følgende vil jeg forsøge at se isenesættelsen som en installation. I Anne Ring Petersens tilgang til installationskunst får rummet en dobbelt funktion, eftersom det samme rum indeholder både kunstværket og dets beskuer (Petersen, Anne Ring: 2005, s. 209). Her opfordres beskueren til at bevæge blikket og kroppen rundt i rummet og vil på denne måde opleve kunstværket på en fænomenologisk og kropslig måde. Dette kræver af beskueren at han må være aktiv, inden han kan opleve værket. Den aktive tilstand hos beskueren omtaler Ring Petersen som "*actual bodily acts*." (ibid., 221). Her bruger hun "act" i to forskellige betydninger. "Act" er den motoriske bevægelse, som primært består af at gå rundt i rummet. Beskuerens gang er ikke tilfældig, men planlagt af kunstneren, som har tilrettelagt en eller flere bestemte ruter rundt i installationen. Den anden betydning af "act" refererer til "(...) the viewer's conscious perception of and reflection on her/his own bodily response and experience." (ibid., 222). Derved opstår der en fænomenologisk selvrefleksion, som beskueren må få til at hænge sammen med den fortolkende refleksion, som opstår i mødet med værkets semiotiske repræsentation.

Denne selvrefleksion samt interaktionen med kunstværkets objekter sker i et offentligt rum, gør, at beskuerens gang i installationen bliver performativ. Ring Petersen mener, at installationskunst udfordrer grænserne

mellem værk og beskuer og således skaber en gennemtrængelig membran i stedet for en egentlig grænse. Her benytter Ring Petersen sig af Féral's teatralitetsbegreb og mener, at beskueren i installationskunst bliver performer i de andre beskueres øjne via deres performative gang rundt i kunstværket. Vi havde brugt Slotsbjergets offentlige passage til at lave en lydinstallation. Foyeren blev brugt som en "introduktions"-installation, som publikum altså skulle igennem før de kom ind i Dom im Berg som en installation og "rum i rummet". Her var nogle tilskuere tilsyneladende "indespærret" i midten af rummet bag stoflærrederne, mens andre kunne observere de indespærrede. Derved rammesatte installationen publikums selvrefleksion – både rent fysisk og fortolkningsmæssigt i forhold til deres egen position i rummet. Det, der gjorde denne selvrefleksion mulig, var, at publikum forinden var gået samlet igennem de forrige installationer. De havde altså en kropslig og fænomenologisk fornemmelse og oplevelse af rummet, som de delte med nogen, som pludselig var andetsteds i "installationen".

Publikum skulle altså være refleksive om deres egen rolle i isenesættelsen, samtidig med at de skulle være tilskuere til forestillingen. Som i det åbne værk skulle de selv sammensætte deres forståelse af det, de oplevede. Fiktionskontrakten var således konstant til forhandling gennem virket af den dramaturgiske uforudsigelighed. Dette kan relateres til Barbas (2007) begreb *de forandrede tilstandes dramaturgi*.

De forandrede tilstandes dramaturgi

Ifølge Barba bliver publikum påvirket af en forestilling på forskellige planer i forskellige dramaturgier. Her fokuseres der udelukkende på "*de forandrede tilstandes dramaturgi*", hvor helheden i, hvad vi viser, opnår at fremkalde en anden fornemmelse" (Barba, Eugenio 2007, s.38). Denne "anden fornemmelse", som de forandrede tilstandes dramaturgi fremkalder,

har at gøre med, at der i en forestilling opstår skjulte betydningslag, som opleves forskelligt fra tilskuer til tilskuer. Der opstår individuelle spring i bevidsthedstilstanden. Dette medfører:

(...) helt uforudsigelige, individuelle konsekvenser både med hensyn til, hvad der opfattes, og hvad der opleves. Dette spring fra én sammenhæng til en anden udgør en forandring i kvaliteten af energien og fremkalder en dobbelt effekt: pludselig åbenbaring eller en hvirvelstrøm, som knuser forståelsens sikkerhed og opleves som turbulens. (ibid., s. 39).

Turbulens betegner Barba som orden, der bevæger sig, og altså ikke som et brud på orden. Den kan forstyrre den fortællende handlingsgang, som forestillingen arbejder med, og derved skabe et brud i det, som ellers ville være det indlysende, den rene og skære illustration, som Barba formulerer det (ibid.). Derved kan man sige, at vi gennem den dramaturgiske uforudsigelighed arbejdede med at "knuse forståelsens sikkerhed og skabe turbulens" hos publikum.

Værkets afgrund

For at undersøge publikums perception benytter jeg mig af begrebet *mise en abyme* som Tadeusz Kowzan har beskrevet i artiklen "Abyme: Art 'En Abyme'" (Kunst i afgrunden) (Kowzan, Tadeusz 1976). Begrebet gør det muligt at beskrive, hvordan et kunstværk kan bestå af forskellige virkelighedsplaner og niveauer. Kowzan nævner, at en af virkningerne, som den skabte afgrund medfører i perceptions-øjemed, er, at der gives mulighed for at udtrykke det uudsigelige i værket og derved afsløre en underliggende sandhed, som omhandler noget i samfundet. Dette kan ifølge Kowzan betegnes som det ultimative mål ved brug af iafgrundsættelsen i kunsten (ibid., s. 92, se hertil Kuhlmann 2011, s. 207).

For at opnå afgrunden i et kunstværk

definerer Kowzan fire teknikker, som både kan fungere separat eller sameksistere inde i værket (Kowzan 1976, s. 74-84). Brugen af en eller flere af disse teknikker implicerer, at værkets enhed brydes op, og at der bliver indsat forskellige realitetsplaner, som skaber en vis dybde i værket. De fire teknikker til *i-afgrund-sættelse* er:

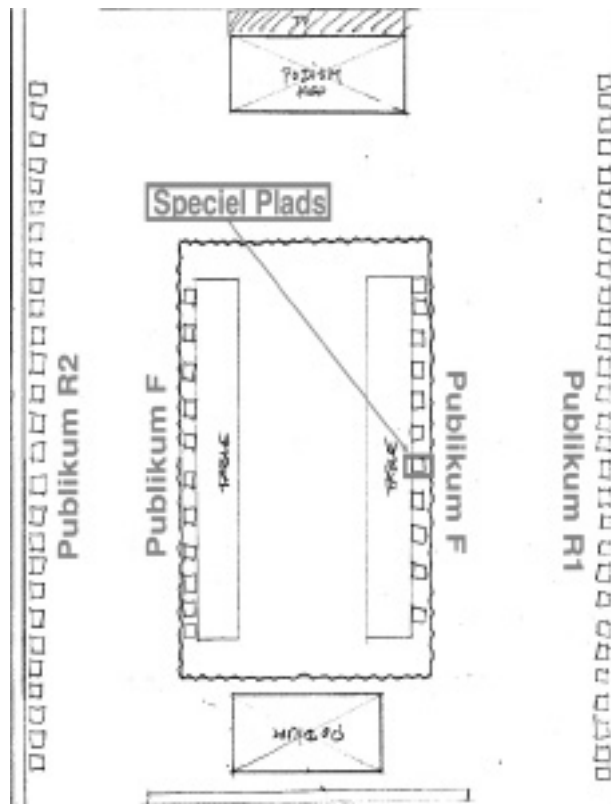
Quotation: I denne teknik bruger man et allerede eksisterende værk til at tale igennem sit eget værk.

Inscasement: Her indsættes der også noget i værket. Her stammer både de indre og ydre elementer fra samme kunstner.

Autothematism: Denne teknik arbejder med et metalag, hvor kunstneren kan indlægge selvrefleksioner over sit eget værk, arbejde eller metode.

Mirror games: Ifølge Kowzan er *mirror game* den mest effektive teknik til at skabe to planer af repræsenterede realiteter. I teaterner Kowzan, at er *mirror game* som oftest er forbundet med "(...) play within a play." (ibid., s. 84): *stykket i stykket*. Det vil sige, at der er to forestillinger i forestillingen: en ydre og indre. Her indtager de skuespillere, der repræsenterer forestillingens indre publikum, en dobbeltfunktion og en dobbeltrolle, eftersom de både repræsenterer et "publikum" og samtidig stadig bevarer deres karakterer i forestillingen.

I min iscenesættelse havde vi, som nævnt tidligere et publikum repræsenteret på scenen (se figur 1). Som beskrevet tidligere skulle dette publikum (Publikum F) forestille at være et rigtigt publikum, mens de i virkeligheden bestod af statister, bortset fra ét publikumsmedlem som skulle sidde på den specielle plads. Det kunne det rigtige publikum (Publikum R1 og R2) dog ikke umiddelbart gennemskue, og på den måde så de Publikum F som værende en del af dem. Altså en slags spejling af dem selv. Publikum F tiltrak sig således en opmærksomhed fra Publikum R's side, som formentligt var større, end hvis de var klar over, at det blot var statister.



Figur 1: Grundplan © Nikolaus Webern 2011, redigeret af Morten K. Roesen 2012

Denne opmærksomhed blev forstærket i det øjeblik, vi lod lærrederne falde ned rundt om Publikum F og skabte et rum i rummet, og teater i teatret. Meningen med, at publikum R skulle tro, at Publikum F også var rigtige publikumsmedlemmer, var, at de skulle kunne identificere sig med dem og derved kunne tænke over deres egen og de andres placering i rummet. Samtidig kunne Publikum R1 se det andet Publikum R2 (og omvendt) og ligeledes beskue hinanden i løbet af forestillingen. På den måde spejlede hele salen og scenen sig selv. Derved var det ikke kun statisterne, der indtog dobbeltroller i denne konstellation. I og med at man som Publikum R1+2 indgik i scenografien, indtog de også dobbeltroller: som publikum og som en del af forestillingens univers. Derved blev alle fra publikumsgruppen R1+2 en slags performere i hinandens individuelle opfattelse af forestillingen, som vi så det tidligere.

Fanget i iscenesættelsen?

Szatkowski har skrevet om begivenheder, hvor man inviterer publikum med ind i værket (Szatkowski 2006). Her benytter jeg mig af, hans overvejelser til at reflektere over, hvad der skete i perceptionen for den eksponerede person. Szatkowski bruger Eric Bentleys grunddefinition af teater til at definere, hvad teater for et publikum er: "Teater finder sted, når skuespiller A personificerer figuren B foran en tilskuer C, der befinder sig i samme reale tid og rum som A" (ibid., s. 156). Szatkowski udvider denne definition og tilføjer, at der samtidig sker en fordobling af realiteten, idet der opstår en imaginær realitet (en fiktion) ved hjælp af dele af realiteten. Selvom man inviterer publikum ind i værket, mener Szatkowski dog, at de stadig ville kunne skelne mellem imaginær realitet og non-imaginær realitet. Dette er på betingelse af, at de er klar over, hvornår de er i hvilken realitet.

I dette perspektiv forholder det sig sådan,

at publikum R1+2 indgik en fiktionskontrakt i foyeren om at "deltage" i forestillingen som begivenhed samt i den fest, som forestillingen indeholdt. Den udsatte person indvilgede i den samme type fiktionskontrakt, men blev ikke oplyst om den særlige fiktionskontrakt, der var knyttet til den specielle siddeplads, han skulle indtage. Således var de givne sceniske rammer og spilleregler forskellige fra Publikum R. Han fik derved ikke den samme oplevelse af udsigelsen, som resten af Publikum R kunne, eftersom han var personificeringen af udsigelsen. Derved måtte der nødvendigvis opstå en anden afgrund for ham, eftersom spejlingen var anderledes. Det publikum, han havde siddet sammen med (Publikum F), var i virkeligheden ikke en gruppe, han i sidste ende var en del af. Derved fik han måske fornemmelsen af, at han ikke var en del af publikum, men en del af det indre spil i forestillingen. Under premieren skete der det, at han (Person 1) i bogstaveligste forstand hoppede med i spillet, idet han begyndte at danse og hoppe rundt sammen med statisterne. Således blev han altså performer i en forestilling, som han troede, han var publikum til.

Under forestillingens anden opførelse med kvinden, som fik et angstanfald, fungerede spejlingen dog på en anden måde. Det var på grund af hendes psykiske tilstand ikke muligt for hende at erkende fordoblingen. Heller ikke efter at det første chok havde lagt sig. Hun kunne altså ikke skelne mellem de forskellige realitetslag i forestillingen og derved ikke finde ud af, om vi "improviserede med hende i den imaginære realitet eller i den reale realitet". Hun fik formentligt fornemmelsen af at blive gjort til grin, hvilket altså fremkaldte angstanfaldet. På den måde blev hendes oplevelse en ekstrem udgave af udsigelsen om, at du kan blive fanget i virkelighedsfordoblinger, hvor begge virkeligheder virker reelle.

Vi havde gennem installationsuniverset forsøgt at etablere et tillidsforhold i den fiktionskontrakt, vi udformede med publikum om, at de kunne forvente at opleve det

uforudsigelige. Dette kan forbindes med Barbas "de forandrede tilstandes dramaturgi", hvor den turbulens, publikum oplever, altså ikke skal være et brud på ordenen, men en orden, der bevæger sig.

Her kan der spørges til, hvilket ansvar vi har som kunstnerisk team, idet vi valgte at udstille mennesker, der ikke er performere. Tilskueren med den specielle plads blev indkluderet i forestillingens univers ved at være i fokus, og "fanget" på lærredet og indgik derfor i den samme falske sceniske realitet som sangerne. Med metaforisk brug af mise en abyme-begrebet, faldt kvinden, som fik angstanfaldet ned i den afgrund, resten af publikum kiggede ned i, og formåede ikke at komme op igen. Derved kunne hun ikke se den æstetiske idé med den sceniske situation, hun befandt sig i, og hun opfattede formentligt turbulensen som et brud på ordenen. Vi havde en formodning om, at vi kunne styre den uforudsigelige situation, men livet uden for teatret brød ind og afslørede derved en afgrund i forestillingen, som vi ikke selv havde forestillet os.

Vi ønskede, at den autentiske reaktion skulle overlapse den iscenesatte situation for at fortælle publikum, at man ikke kan glemme verden uden for teatret. I stedet for blev vi lige så overraskede som publikum, da autenticiteten via den dramaturgiske uforudsigelighed overhalede det, vi troede, vi kunne styre, nemlig den iscenesatte autenticitet.

Litteratur

Barba, Eugenio 2007: "Den dybtgående orden, der kaldes turbulens", in Erik Exe Christoffersen (red.): *Peripeti Særnummer: Serendipitet*, Aarhus, s. 35-44.

Eco, Umberto 1989: *The Open Work*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

Féral, Josette 2002: "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language" in Féral, Josette (red.): *Substance # 98/99*, volume 31, no. 2 & 3, University of Wisconsin Press, s. 95-108.

Grotowski, Jerzy 1968: *Towards a Poor Theatre*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro.

Kowzan, Tadeusz 1976: "Art "En Abyme"", in Mankin, Paul: *Diogenes*, vol. 24(96) Sage, 1. dec. 1976, s. 67-92.

Kuhlmann, Annelis 2011: "En performers død", in Erik Exe Christoffersen (red.): *Peripeti Særnummer: Performative former*, Aarhus, s. 195-213.

Petersen, Anne Ring 2005: "Between image and stage: The theatricality and performativity of installation art", in Gade & Jerslev (red.): *Performative Realism*, Interdisciplinary Studies in Art and Media, Museum Tusculanum, København, s. 209-232.

Szatkowski, Janek 1989: "Dramaturgiske modeller. Om dramaturgisk tekstanalyse" in Christoffersen, Erik Exe, Kjølner, Torunn & Szatkowski, Janek: *Dramaturgisk analyse*, Aktuelle Teaterproblemer 24, Aarhus.

Szatkowski, Janek 2006: "Rollespillets udfordring – udfordring til rollespillet.". in Waade og Sandvik (red.): *Rollespil I æstetik, pædagogik og kulturel sammenhæng*, Aarhus Universitetsforlag.

Andre kilder:

Roesen, Morten K., Webern, Nikolaus & Caminati, Carla 2011: *Forestilling: Gefangen in der Realität*, i Dom Im Berg, Graz.

Roesen, Morten K., Webern, Nikolaus & Caminati, Carla 2010: *Indsendt scenisk koncept*, Graz.

Morten K. Roesen

Cand. mag. i Dramaturgi, operainstruktør & dramaturg, vandt i 2011 ring.award. off for sin iscenesættelse og bearbejdelse af J. Strauss' *Die Fledermaus*, har iscenesat opera og været dramaturg i København og i Sofia. Assistent på bl.a. Den Jyske Opera, og i praktik hos Kasper Holten i Wien og Berlin.



Værket

Erik Exe Christoffersen | Værket – nærhed,
medialitet og procesrefleksion

Foto: Søren Solkær Starbird | Manifest 2083

Værket – nærhed, medialitet og procesrefleksion

Manifest 2083

Af Erik Exe Christoffersen

Denne artikel forsøger at fortsætte den debat om aktuelle forskydninger i værkbegrebet og værkanalysen, som Laura Luise Schultz påbegyndte i Peripeti nr 18, 2012. Hovedpointen er her, at værkbegrebet i stigende grad er blevet uafgrænset og åbent, idet tilskueren, produktionsforholdet og relationen til konteksten spiller en rolle i værket. Pointen for Schultz er ikke, at værkbegrebet dermed er opløst, men at værkanalysen må medtænke flere værkdimensioner.

Jeg tager udgangspunkt i værket *Manifest 2083*,¹ som er et samarbejde mellem instruktøren og dramatikeren Christian Lollike, skuespilleren Olaf Højgaard og dramaturgen Tanja Diers.

Genremæssigt er det tale om et autobiografisk værk, som er research-baseret, og hvor der er tale om en form for kunstnerisk samarbejde mellem skuespillerens, dramaturgens, dramatikerens og instruktørens bearbejdning af diverse materialer. Titlen referer til Anders Behring Breiviks manifest på over 1500 sider, som var en form for ideologisk grundlag for hans terroraktion 22. juli 2011 i Oslo. Desuden benyttes skuespillerens personlige refleksion og arbejde med rollen, der refereres til private mails mv. På den måde er der en løbende iscenesættelse af forholdet mellem det fortalte og fortællemåden og fortællehandlingen.

Fokus for værkanalyse er de autenticitetsstrategier, som benyttes for at mediere denne virkelighedskontekst, som også

omfatter de reaktioner og krav om selvcensur, som projektet affødte i medierne i Danmark og Norge, fra ofrenes pårørende og fra den politiske højrefløj med blandt andet Pia Kjærsgaard (DF), efter det blev annonceret i januar 2012.

Autenticitetsstrategi er de æstetiske greb, som skaber en forestilling hos tilskuerne om, at de overværer noget autentisk, det vil sige noget som ikke er medieret. En sådan fremstillingsstrategi vil altså minimere eller usynliggøre mediet og tilstræbe en form for transparens. Det skaber en vis paradoksaltet i værket, i og med dette jo samtidig er medieret som teater. I *Manifest 2083* er der efter min mening tale om en paradoksaltet, som værket vedkender sig, og som er en produktiv modsætning i processen og i værket.

Lad mig lige slå fast, at jeg ikke opfatter autenticitet som en værensform. Det er derimod en affekt-konstruktion, en følelse af, at noget er ægte og virkeligt. Autenticitet er i vores overmedialiserede samfund forbundet med en følelse af melankoli, tab og længsel efter en genskabelse, men ofte også en oplevelse af, at det er nødvendigt med en radikaliseret og ekstrem (kunst)handling for at skabe følelse af at være "autentisk levende" og "fri" for medierne: det er en autenticitetseffekt, som i yderste konsekvens får karakter af dødslængsel. Det bliver ofte tematiseret som en længsel efter det personlige bag den samfundsmæssige rolle. I det hele taget er distinktionen mellem det personlige og rollen central overalt i medieverdenen som en skrøbelig konstruktion, der fra tid til anden bryder sammen, ligesom den gør det i samfundet som sådan. Det er især dette

1) Produceret af Café Teatret og Dramatikernes Hus i Oslo. Premiere oktober 2012 og senere vist i både Aarhus, Ålborg og Oslo. Spilles 5-12. juni 2013 i Kbh.

sammenbrud, Lollike fremstiller i *Det normale liv* (2011) og altså også i *Manifest 2083*.

Kunstens autenticitetsstrategier er performative og virkelighedskonstituerende. De skaber inden for værkrammen affekten af autenticitet. Det kan være en nærhed mellem skuespilleren og rollen, eller det kan være en nærhed mellem tilskueren og det sceniske, som så at sige føles som en virkelighedsrelation.

Værkanalysen

Analysen af et teaterværk har flere forskellige dimensioner. Man kan se på værket som en begivenhed, der finder sted i et bestemt rum i en given tid. Det er en form for handling, som udføres i forhold til en given tilskuerposition, og som har en virkning som er værkets performativitet. Det er en kommunikations-handling, som både formgiver tilskuerne og den sceniske handling og etablerer en dynamisk relation i kraft af fx en feedback-sløjfe (se Fischer-Lichte, 2006, 2008), som er et aktion-reaktionssystem. Det kan være det sceniske arrangement, som inkluderer publikums placering, belysning i rummet, måden teksten bliver sagt på, forestillingens tempo og begivenhedens varighed, afstanden mellem skuespillernes og tilskuernes kroppe, teatrets (inklusive kontrollører, teknikere, produktionsleder mv.) og skuespillernes bevægelses- og henvendelsesmåde og tilskuernes adfærd. Skuespillernes og instruktørens biografi eller tekstens genkendelighed spiller selvstændigt også ind som en del af begivenheden. Det samme gør skuespillernes personlige og professionelle handlinger, færdigheder eller fejlhandlinger. Et teaterværk er et netværk af ofte uendelig mange aftaler og relationer både på og bag scenen, som skaber et flow i afviklingen og dermed begivenhedens rytme, energi og interaktive karakter. Det er dette medierede flow mellem kroppe, rum, lys, rytme etc., som skaber værkopførelsens virkning eller effekt i en given situation og kontekst. Værket virker både i forhold til teatrets kultur

og selvrefleksion, i forhold til tilskuerne og i forhold til en offentlighed.

En anden dimension i værket er dramaturgiens tematik eller indhold. Det er den bagvedliggende fortalte historie, hvad enten denne refererer til en ren fiktion eller en faktisk historisk virkelighed. Rigtig mange historier ligger på en grænse, som fx Shakespeares *Hamlet*, der foregår i Helsingør i Danmark. Refererer det til en virkelighed, eller er der tale om en ren fiktion. Vi ved, hvor Kronborg ligger, og hvornår det er bygget, men er det der, *Hamlet* foregår?

Det er karakteristisk for teatermediet (se Kyndrup, 2010), at det skaber en fordobling mellem den konkrete begivenhed og det referentielle. På den måde er der tale om en yderst kompleks værkudsigelse, hvor både forfatteren til den faktiske tekst, instruktøren, skuespillernes kroppe, fiktionens roller, det sceniske og reale rum er "stemmer" i en polyfonisk udsigelse, som blander det reale og det virtuelle, det referentielle og det performative. Værket skaber et relationelt forhold mellem fortælleren og det fortalte, hvad enten det er direkte eller indirekte.

En tredje dimension er værkets *kunstneriske udviklingsvirksomhed*, som en integreret del af processen og en selvstændig og offentlig tilgængelig refleksion af denne. Denne refleksion drejer sig om, hvad værket gør ved teatermediet og udviklingen af teatrets poetikker. De senere år har teatrets autenticitetseffekter været yderst centrale. Det har i forlængelse af begrebet om performativ æstetik været vigtigt at udvikle selve teatersituationens interaktive dimension: det forhold, at teatret som kunstart befinder sig i en form for risikofyldt udveksling med tilskuerne, som er samtidigt til stede med værkets tilblivelse. Teatret indgår i både en etisk og æstetisk relation til sin tilskuer og skaber dermed også en forestilling om, hvad teatret skal og kan. Det betyder, at værkets produktionsæstetiske greb i forhold til tilskuerforholdet er indarbejdet i både værk og proces.

En fjerde dimension er det relationelle forhold, som værket skaber til tilskueren og omverden. Monna Dithmer skriver om *Manifest 2083*:

Ved at gøre spørgsmålet om teatrets grænser og roller til et etisk og ikke bare æstetisk anliggende blev Breivik-forestillingen den væsentligste teaterbegivenhed i 2012. Det handler ikke bare om at spejle virkeligheden, men det handler om at forholde sig indgribende til den. På den led kan forestillingen måske ligefrem komme til at indvarsle et tiltrængt paradigmeskifte i teatret. (Dithmer, Politiken 16.12. 2012, s. 5).

Paradigmeskiftet, som Dithmer antyder, hænger sammen med forestillingens virkelighedsrelation. Hvordan kan teatret benytte sig af autentisk materiale og skabe en form transparens i forhold til det autentiske materiale og processens kreative karakter? Eller vil teatret uvilkårligt komme til at misbruge virkeligheden ved at skabe teatralitet og iscenesættelse?

Mange har kritiseret ideen om at fremstille Breivik på teatret (også længe før forestillingen var færdig), fordi teatrets fikcionalisering og kunstneriske form (indirekte) skulle legitimere hans ord, tanker og handlinger ved at give det konkret krop på scenen. Spørgsmålet var, om man skulle forhindre teatret i at beskæftige sig med en så aktuel og smertelig virkelighed, eller om det netop er teatrets udfordring at kunne gøre det på en særlig teatral måde?² Det overvældende medieopbud specielt i forbindelse med retssagen kan siges at være en del af Breiviks strategi, som gav ham en platform, hvorfra han kunne udbrede sit budskab som et opgør med multikulturalismen. Mange har fordømt

teaterprojektet ud fra den synsvinkel, at teatret ville være endnu en platform for Breivik. Andre mente, at det ville være krænkende for ofrene og deres pårørende at se "Breivik" på scenen. Atter andre mente, det måtte være ren spekulation i den ufattelige tragedie. Under alle omstændigheder har teatermediet påkaldt sig en særlig opmærksomhed frem for andre medier, som slet ikke på samme måde er blevet diskuteret. I stykket er reaktionen på offentliggørelsen af projektet indarbejdet, og der citeres fx fra en norsk mail, som skuespilleren fik:

Jeg håper stykket om Breivik er det siste du noen gang får spille i din korte og patetiske såkaldte skuespiller 'karriere'. ... Det er heldigvis langt mellom folk som er så pønge griske som deg, som ønsker at være et talerør for Breivik. Måtte du og din familie brenne i helvede. (Manus³).

Hvad er det, teater kan, som andre medier måske ikke kan? Det er vanskeligt at forstå, hvorfor teaterkonceptet vækker så stor affekt: fx skriver Pia Kjærsgaard (DF):

... uanset, hvordan Lolikke har tænkt sig at håndtere Breivik, gør han sig selv til mikrofonholder for en gal masse-morder. Uanset den kunstneriske verdi i en monolog tramper han på ofrene og efterladte. Det er vulgært og usmageligt. ... Ved at beskæftige sig med Breivik forvandler Christian Lollike manden til en helt. Der er intet at forstå eller for den sags skyld at fortolke i dette manifest... Breivik skal ties ihjel. (Kjærsgaard, Information, 9.10.2012).

2) Se Lollikes (2013 og 2012) kommentarer om censur på danske scener og refleksion omkring processen. På teatrets hjemmeside findes i øvrigt henvisninger til en række mediekommentarer til projektet.

3) Der citeres her og i det følgende fra manuskriptet venligst udlånt af Christian Lollike.

Det mest interessante ved Kjærsgaard synspunkt er måske netop ubehaget ved teatraliseringen: Lollike er *mikrofonholder*, han forvandler Breivik til *helt, fortolkningen* er unødvendig, Breivik skal *ties ihjel*. Stykket bliver tilsyneladende en form for accept af Breiviks handlinger. Politiken foranstalter en afstemning: om det er i orden at lave et stykke baseret på Breiviks manifest, hvor 49% ud af 1330 stemmer mener det er "usmageligt", 14% mener der bør gå mere end et år, før en tragedie kan blive genstand for kunst, 19% mener "ja, at der er kunstnerisk frihed" og 17% at det stiller store krav til dramatikerens "fingerspidsfornemmelse". (*Politiken* 19. 1. 2012. politiken.dk/debat/ECE151226). En række politikere advarer mod at lave stykket, men ingen vil dog blande sig af hensyn til ytringsfriheden. (*Politiken* 19. 1. 2012. Politiken.dk/politik/ECE1512570). Som noget gennemgående synes forestillingen om den teatrale figur at blive identisk med den virkelige Breivik.

Forestillingen

Stykket foregår i et rum, som ligner en lille prøvesal med sminkebord, et lille arbejdsbord med en computer og en flaske vand, som skuespiller Olaf Højgaard undervejs drikker af. Desuden en stol, en tavle, hvor der kan skrives noter, en uniformsjakke, som hænger på bøjle, et par dukker og et gevær. Der er tale om et minimalistisk *black-box*-teaterrum. I løbet af stykkets hentes få udvalgte rekvisitter ind, som fx sække med gødning, som skuespilleren demonstrerer, hvordan man kan blende i en køkkenblender. Skuespilleren udfører selv mange scenetekniske handlinger via computeren, hvis skærm projiceres op på bagvæggen.

Selvom terrorhandling er den konkrete reference i stykket, er det ubestemt i forhold til tid og rum, bortset fra at det opføres på et lille teater (her i Aarhus). Stykkets eneste skuespiller er Olaf Højgaard, som altså spiller

rollen som sig selv (OH). Hovedhandlingen er skuespillerens beslutning om at ville spille ABB⁴ i et forsøg på ikke blot at forstå ham rationelt, men ved at indleve sig i rollen, som om det var hans egne handlinger.

Skuespilleren henvender sig direkte til tilskuerne og sige: "God aften, mit navn er Olaf Højgaard". Det skaber en autenticitetseffekt – i og med at vi ved, at han også udenfor stykket hedder sådan. Det skaber samtidig en fordobling fordi hans spillestil (især vokalt) faktisk fra starten er udtalt teatral. Højgaard spiller rollen *Højgaard*, som refererer til en tilsyneladende real oplevelse i et sommerhus, hvor han så *Tour de France* i tv. Pludselig kom meddelelsen om terrorhandlingen den 22. juli 2011 i Oslo og på Utøya udført af Anders Behring Breivik. Tilskuerne, som formodentlig også husker, hvor de var, og hvad de lavede, da de hørte om denne begivenhed, har givet hver deres opfattelse af denne meget medicomtalte begivenhed. Det er naturligvis en virkelig begivenhed, selvom de fleste kun har oplevet den gennem mediernes rekonstruktion af gerningsmandens handlinger og de overlevendes vidneforklaringer. Mediernes fremstilling af katastrofen har skabt en form for affektiv kropslig "erindring" og "angst", men også et affektivt sammenhold i den norske befolkning: ligefrem en form for stolthed i sorgen og medlidenheden med ofre.

Skuespilleren citerer Breiviks "Manifest", som han har placeret i en kæmpe stak på et bord på scenen, (og som kan findes på internettet) og gentager og mimer forskellige billeder og situationer fra mediernes gengivelse af retssagens. Det skaber en affekt mellem tilskuernes viden, informationer, følelser og erindringer omkring denne begivenhed og stykkets iscenesættelse.

I kraft af fortælleforholdet forskyder forestillingen sin optik til spørgsmålet: hvordan

4) I det følgende benævner jeg rollen i stykket ABB til forskel fra virkelighedens Breivik.

kan man relatere sig til Breiviks handlinger? Man kan afvise dem som en sindssyg galnings værk, man kan se dem som udtryk for en radikaliseret politisk højredrejning, man kan se dem som resultat af en påvirkning fra medierne og i særlig grad de voldsdyrkende computerspil, man kan se dem som udtryk for en marginaliseringstendens i det senmoderne samfund, hvor den enkelte udgrænses og bliver adfærdsafvigende, man kan se dem som en angstreaktion på de mere eller mindre imaginære trusler, mange oplever, at det globaliserede og multikulturelle samfund skaber: angsten for at de "fremmede" skal overtage "vores" samfund. *Manifest 2083* berører flere af disse tilgange, men først og fremmest gælder det spørgsmålet om skuespillerens tilgang til fremstillingen af rollen. Stykket er hverken en dramatisk rekonstruktion af Breiviks liv eller handlinger, men af *skuespillerens arbejde med rollen*. Dette sker i en udveksling med tilskuerne, som i den proces konfronteres med spørgsmålet: kunne jeg blive Breivik?

Kan Breivik sammenlignes med en desperat skuespiller, som søger den ultimative dionysiske destruktion? Er han en rolle uden nogen kerne? Sådan synes forestillingen at spørge ved at vise skuespilleren i rollen som den selvoftene tempelridder, mediestjerne, foredragsholder eller forfatteren, der bevæges over sine egne ord.

Ifølge stykket benytter skuespilleren den såkaldte *Method Acting*, som er en amerikansk videreudvikling af Stanislavskijs skuespilteknik, hvor skuespilleren finder rollen i sig selv og et personligt udtryk for rollens "sandhed" (en af scenerne giver minder til fx metodeskuespilleren over dem alle Marlon Brando og hans berømte scener fra *Godfather* og *Apocalypse Now*). Det er en version af Stanislavskijs identifikationsproces som handler om at finde "mig selv i rollen og rollen

i mig selv"⁵. Der er tale om en dramaturgisk konstruktion eller rekonstruktion af et faktisk prøveforløb – forestiller man sig – uden at man som tilskuer egentlig kan vide det. Skuespilleren benytter en række forskellige teknikker i det konkrete stykke og *Method Acting* er som teknik en *framing* af spørgsmålet: kunne jeg blive Breivik? Er der muligt at leve sig ind i Breivik i og dermed forstå ham?

Skuespilleren er, som han siger, "totalt fascineret af den mand, som jeg skulle spille, og som jeg ikke vidste om var psykopat eller ej". Han "jager" karakterens marginaliserede andethed: "Jeg ville være ham – prøve at se verden med hans øjne. Jeg måtte bare ind i hans mørke". Og senere: "Jeg ville vide alt om ham. Hvordan taler han? Hvordan danser han? Hvordan griner han? Kunne han glemme sig selv, når han var sammen med andre? Havde han venner? Ja, det havde han."

Bestræbelsen er altså en så total identifikation med rollen som grundlag for en personlig troværdig fremstilling og fortolkning. Skuespilleren begyndte at "leve" som Breivik, trænede, tog steroider, spillede computerspil, mediterede, gik til skydning, bestilte den samme uniform som Breivik, læste de samme tekster. Alt sammen efter anvisninger i *Manifestet*. Transformationen lykkes, som han siger: "Jeg begyndte at se verden med Breiviks øjne."

Method Acting anklages ofte for at være selvdyrkende, manieret og for at handle mere om skuespilleren end om rollen – som det

-
- 5) Stanislavski er central for den moderne skuespillkunst, fordi han i et opgør med konventionel teater peger på skuespilleren som en personlig reflekterende kunstner. Den personlige identifikation med og forsvar for rollen er central selvom Stanislavskij tilsyneladende forlod identifikationsteknikken til fordel for det, han kaldte "de fysiske handlingers metoder", som var fokuseret på en kropslig mere end en psykologisk tilgang til rollen.

også antydes i *Manifest 2083*. Der er tale om en nærmest spejlende og sammenlignende fremstilling mellem de to. OH siger fx "Jeg lider også af en form for storhedsvanvid. (...) Jeg drømmer også om at blive berømt (...) Jeg lever også med ridderforestillinger." Men stykket rummer også en ironisk kritik af denne fremgangsmåde og lader ABB sige "Men i virkeligheden, Olaf, er du ikke bare interesseret i at stå på scenen og spille mig? Er du i virkeligheden ikke ligeglad, Olaf Højgaard, med Europa?"

Rent faktisk benytter Olaf Højgaard som skuespiller flere teknikker, herunder også en fortællende, distanceret og kommenterende spillestil (jf. Bertolt Brecht), hvor vi ser ham eksperimentere med rollens fremstilling på flere forskellige måder. Han viser, hvordan Breivik kommer ind i retssalen, hvordan han børster skuldrene, retter slipset, tager en fnuller af jakken, hiver ned i jakken, græder når han bliver rørt. Disse forskellige handlinger bliver kædet sammen til et partitur som gentages stiliseret i forskellige versioner.

ABB fremstilles som en skuespiller, der følger et manuskript. Han har et udviklet partitur, som benyttes i retssalen, han sminker sig og har et kostume og en rolle som tempelridder. Han agerer og gestalter sin egen mytologi som en form for totalteater. Kan og må skuespilleren fremstille ABB troværdigt? Hvor er grænsen? Det er på en måde det centrale spørgsmål for skuespilleren: "Du kunne dræbe. Kan Jeg?". Hvad er det, som adskiller ham fra ABB? Denne har overskredet teatrets grænser og udført nogle vanvittige teatrale handlinger i en real kontekst. Skuespilleren remedierer ABB, som allerede er medieret via pressen og medierne.

Det interessante er, at ABB interagerer med skuespilleren. Denne holder et papir, hvor ansigtet af Breivik projiceres, som en talende maske: "Det er nu, du skal fortælle om...". Og ABB nævner en række eksempler på højredrejninger i Europa, som skuespilleren skal berette om. ABB overtager således på en måde

styringen fra skuespilleren, der dermed er blevet udnyttet af ABB, som kan sidde i sin celle og juble tilfreds: "Det lykkedes. Der står en mand på et lille teater i Aarhus og læser op af mine tekster. Han er mig. Jeg er en fiktion, en myte, et brand".

Den endelige transformation foregår på den måde, at skuespilleren sidder foran spejlet og sminker sig, tegner Breiviks karakteristiske skæg, putter vat i munden, så kæberne udvides, og langsomt forvandler han sig til og ligner næsten uhyggeligt Breivik.

Stykket slutter med, at skuespilleren med et gevær står foran en projektion af øen som computerspil. Han står stille, men optisk virker det som om, han bevæger sig rundt på den mennesketomme ø. Er det sådan Breivik oplevede øen – som et computerskabt tomrum? Teatralt fungerer det således, at det menneskelige fravær vækker tilskuernes indre billeder (fra medierne). Tilskuerne ser med Breiviks "menneskeblinde" optik og ser samtidig den menneskelige lidelse, som Breivik er blind for. Et dobbeltblik.

Han vender sig mod tilskuerne og peger på dem med geværet. Samtidig video-projiceres en liveoptagelse af tilskuerne op på bagvæggen. De ser sig selv i øjnene i et kort moment. Og ser samtidig ham: skuespilleren eller ABB. Black out.

Lad mig sammenfatte: Stykket benytter flere markante performative autenticitetsstrategier, som skaber affekt:

- Det autobiografiske fortælleforhold personliggør både fortælleforholdet og rollen.
- Forestillingen benytter prøvens eller arbejdsdemonstrationens rum, hvor handlinger ikke er færdigmedieret, og hvor der er fokus på tilblivelsen og transformationen.
- Forestillingen sigter på at skabe en nærhed mellem personen (OH) og rollen (ABB) via skuespillerens personlige og kropslige interaktion med denne.

- Forestillingen tager udgangspunkt i en aktuel begivenhed og dens affektive følger for tilskuerne (angsten for at katastrofen skal ske igen). Det betyder, at ofrene ikke fremstilles, men er nærværende i tilskuerens bevidsthed, som en underliggende autenticitet.
- Forestillingen er et netværk af stemmer. Skuespillerens direkte henvendelse til tilskuerne, ABBs replikker, instruktørens iscenesættelse og mediernes. Disse stemmer er sidestillede og skaber en teatral heterofoni. Tilskueren inddrages i denne polyfoni mentalt og konkret via videooptagelse og bliver dermed en nødvendig (tilskuer)rolle i forestillingen.

Den fordoblede fortælleinstans

Hvordan adskiller Lollikes dramaturgi sig fra en klassisk aristotelisk dramaturgi? Denne er formet som dramatiske handlinger og en spænding mellem forhistorien og det fremstillede. Plottet er den konkrete sammenkædning af viste handlinger, som i deres helhed rekonstruerer forhistorien på dramatisk vis. Forhistorien er den dybdestruktur, som motiverer plottet med en form for nødvendighed og skaber begyndelse, midte og slutning. Forhistorien vender så at sige tilbage og kræver en afdækning. Løsningen af forhistoriens gåde skaber både peripeti og anagnorisis og rummer den dramatiske essens og klimaks. Fx afsløres Kong Ødipus' skæbne fra fødsel til det dramatiske her og nu, og den dramatiske progression fører med kausallogisk konsekvens frem til erkendelsen af, at det er ham selv, som har dræbt sin far og ægtet moderen. Ødipus' liv viser sig at være baseret på miskendelse. Det tragiske er, at subjektet ikke kan være sikker på sin egen identitet og derfor er "blind".

Dramaets spænding opbygges fordi nogle personer kender forhistorien, mens andre intet ved og nogle aner sandheden. Plottet er en dramatisering af forskellige videnspositioner,

som det understreges med Ødipus' symbolske blindhed. Tilskuerne identificerer sig med Ødipus' hensigt indtil det punkt, hvor han genkender sin sande skæbne. Her slår identifikationen over i katharsis og refleksion. Tilskuerne bliver oplyst.

Forhistorien kan analyseres ved at iagttage de informationer, dialogen indeholder, karakterernes udvikling og kompleksitet (forholdet mellem person og rolle), de psykofysiske handlinger i forhold til det sceniske rum og angivne objekter. Ud fra dette er det muligt at fortolke underteksten i en given scene og dermed personens motiv og hensigt som en form for meddelelse mellem fortælleren (som komponerer strukturen, kontinuiteten, progressionen og selektionen) og tilskueren.

Dramatiske og episke fortælleprincipper.

Forestillingen benytter samme struktur som i Lollikes *Det normale liv* (opført 2011, udgivet på Drama 2012), hvor nogle skuespillere vil fortælle en god historie om det almindelige liv, men som gentagne gange er på fejl kurs og beretter om det moderne samfunds lidelseshistorie, om subjektets stress, angst, depression og sammenbrud for den enkelte og for familien. Der er en interessant udvikling i Lollikes dramaturgi fra *Det normale liv* til *Manifest 2083*. Det første rummer en abstrakt samfundsdiagnose i forhold til et belastet og depressivt subjekt, mens *Manifest 2083* er en konkret analyse af en umenneskelig handling: Spørgsmålet er, om det sker på grund af et særligt karaktertræk og opvækst, eller om det er en form for respons på det moderne multikulturelle samfund, hvor værdier er under omfunktionering?

Stykket benytter en fortæller, som gengiver træk af Breivik forhistorie, blandt andet baseret på manifestet. Herfra stammer oplysninger fra barndommen, samvær med kammerater, forberedelser til at lave bomberne, som bliver dramatiseret og vist. Endvidere vises Breiviks

mimiske reaktioner i retssagen. Skuespilleren er den eksplicitte fortællerinstans, som sætter sig selv og sin personlighed på spil ved at leve sig ind i rollen. Der er også en implicit fortæller, som selekterer mellem fortalte og viste handlinger, og som lader skuespillerens fortælling glide sammen med de viste handlinger, således at tilskueren ikke helt kan følge med i, hvem der fortæller hvad.

Dramaturgien opløser fortællerforholdet og dermed stedet og subjektet, hvorfra der fortælles. Dermed opløses også sandhedens centrum. ABB og OH glider sammen som en besat rolle. Er skuespilleren faret vild i andethedens tid og rum og ABBs iscenesættelser? Det er det egentligt farlige i dette stykke, som dermed opløser et klassisk objektiveret videnscentrum.

Dramaturgien lever på ingen måde op til den i aristotelisk forstand gode fortællings katharsiske funktion og rensende virkning. Der er ingen "udrensning" af det "onde", men snare en affektfremstilling, som konfronterer tilskueren med det katastrofiske som et vilkår i det senmoderne samfund.

Et af de teoretiske perspektiver, forestillingen rummer, er spørgsmålet om en performativ æstetik. Den tyske teaterteoretiker Erika Fischer-Lichte har i forskellige sammenhænge privilegeret det performative lag og den reale interaktion, men i *Manifest 2083* er det signifikant, at det referentielle spiller en central rolle for receptionen af stykket. Forestillingen udvikler en form for dobbeltdramaturgi: Det handler både om skuespillerens demonstration og om Breivik. Man kan tale om en dramaturgi, som lader de to historier gribe undersøgende ind i hinanden. Det skaber en form for transparens i forhold til processen og en refleksion af forholdet mellem det personlige og rollen.

Den kunstneriske udviklingsvirksomhed

Lollike og Højgaard har ikke skrevet en egentlig produktionsrapport, men gennem en række

interviews er det muligt at rekonstruere nogle refleksioner i forhold til processen og projektet. Det har været en vigtig udfordring for de medvirkende at relatere sig til den konkrete kontekst. Det er en lignende kompleks dramaturgi, man finder i *Dom over skrig* (2004), som er baseret på en voldtægtssag i Aarhus og *Underværket* (2005) med udgangspunkt i terroraktionen 11. 9. 2001.

Enhver teksttype er potentielt dramatisk... Og på nogle måder er det her projekt den store test på det, fordi man tager et manifest på så mange sider, hvor intet er tænkt som replikker... Jeg var afsindig træt af at høre om alle spillereglerne for udvikling af karakterer og ideer om umiddelbar identifikation. Det var et forsøg på et opgør med alt, hvad der hedder dramaturgi ... Et forsøg på at sige: Hvis man finder den rette metode, kan enhver tekst komme på scenen. (Interview med Christian Lollike, Politiken 2012)

Det virker lidt underligt, at Lollike kalder det et "opgør med alt, hvad der hedder dramaturgi" og ikke et opgør med en bestemt fortællende dramaturgi. I hvert fald udvikler han en dramaturgi, som ikke fokuserer på en sammenhængende fortælling, men snarere på selve udsigelsen som en kommunikativ risikabel udveksling i en given situation mellem scenen som "afsender" og publikum som modtager. Lollike kalder det selv en *lecture-performance* (2013).

Men for mig bliver det, jeg gerne vil give folk, fortalt i øjeblikke undervejs. Jeg er meget mere optaget af, hvordan man monterer ting sammen... jeg er jo bare enormt fokuseret på, hvordan vi får det her NU, de næste to minutter, til at blive superintense, mere end jeg er interesseret i at

fortælle en hel historie fra A til Z. Jeg synes det er vigtigt, at folk er medskabende af historien, og at man ikke tygger den for dem... Det ligger ikke i min natur at vide så præcist, hvad jeg gerne vil... Jeg kom da helt klart i tvivl om, hvorvidt vi havde et legitimt projekt kørende eller ej. Jeg havde nogle mærkelige anfald af paranoia og følelsen af, at folk gloede mærkeligt på mig... Hvad er det, det her medie kan? ... Man kan sige, at dette projekt har været med til at give mig følelsen af nødvendighed tilbage. (Interview med Christian Lollike, Politiken 2012).

Hvad beror "følelsen af nødvendighed" på? Det er en nødvendighed, som knytter sig til mediet: Lollike tænker sin tekst som et spil mellem forskellige iagttagelsespositioner: ABB som "dig selv", som mediefiktion, som radikal anderledeshed og som teaterrolle. Teatret er som medie velegnet til at skabe denne kompleksitet og kan samtidig anvende flere og ofte modsætningsfyldt "stemmer". Dramatikerens, instruktørens, skuespillerens og rollens stemmer "taler" samtidig. Dertil kommer forfatteren til det citerede manifest Anders Breivik. Det er en central funktion i tekstens dramaturgi, at disse stemmer glider ind over hinanden og adskilles.

Den store forskel mellem Olaf og mig, og som det meste at tiden har været vores store udfordring, men også gjort samarbejdet interessant, er at han i langt højere grad end mig tror på essens. Men jeg er langt mere... hvad skal vi sige, postmodernistisk. For mig er Anders Behring Breivik hele tiden en ny fiktion, og en ny fiktion og en ny fiktion. Olaf spørger "Hvem er han?" (Interview med Christian Lollike, Norsk Shakespeare og teatertidsskrift 2012 s. 56, min oversættelse).

Det er interessant, at samarbejdet således er baseret på en form for paradoks. To uforenelige tænkemåder: en essensialistisk, som søger en sandhed, og en postmodernistisk, som lader enhver sandhed opløse sig som en fiktion. Spørgsmålet er, hvad samarbejdet har medført. Man kunne sige, at det dramatiske og det postdramatiske (som ofte knyttes til postmodernismen) er til stede samtidigt. Jeg vil dog foretrække at tale om en *parataktisk dramaturgi*, hvor netop uforenelige tankeformer kan sammenstilles, uden at der skabes en enhed.

I arbejdsprocessen er der en lignende dobbelthed mellem teatersituationen og den eksterne realitet. Det er centralt for dem at holde sig fri af "selvcensuren" og offentlighedens reaktion på projektet, som de følte sig nødsaget til at forklare og legitimere. I processen var det en skræmmende dobbelthed. Lollike siger:

Det skræmmende var jo, at vi relativt hurtigt stod der med nogle tekster, som næsten fik os til at glemme, at Breivik var et virkeligt menneske." Og Højgaard tilføjer "At stå der i teaterlokalet og mærke, at ilden brænder for at finde det bedst mulige teaterudtryk, og holde fast ved det som noget spændende. Og på den anden side også have den empatiske del, som er totalt indfølt og berørt af tragedien. Begge dele er lige virkelige. (Interview med Lollike og Højgaard, Norsk Shakespeare og teatertidsskrift 2012 min oversættelse).

Ifølge Højgaard lykkedes det at skabe et nært portræt, men Breivik er fortsat "en gåde". Effekten af autenticitetsstrategien er klar: "Og de følelser og eftertanker og sanseoplevelser som måske bliver vakt eller berørt hos publikum, fordi de ser en menneskeliggørelse i kød og blod af hele denne hændelse, er måske det nye." (Interview med Lollike og Højgaard, Norsk Shakespeare og teatertidsskrift, 2012,

min oversættelse, s. 59). Lollike indtager ofte tabuiserede positioner og lader figurer komme til orde, som ellers er uforklarede eller tavse. Med henblik på at forstå det anderledes: "Det skal frem i lyset! Men jeg kan da godt nogle gange stille spørgsmål ved, om det at hive ting frem i lyset nødvendigvis er af det gode". (Interview med Christian Lollike, *Politiken* 2012).

Kan det performative teater siges at være karakteristisk for denne tvivlende oplysningsstrategi? Det performative teater interesserer sig for teatrets virkelighedsrelation og udvikler en autenticitetseffekt via de iscenesatte og formgivende greb. Man søger med andre ord en balance mellem det formløse og det formgivende eller det strukturskabende. Der vil altid være en risiko for, at balancen tipper, så forestillingen bliver for virkelighedsnær og mister form. Eller omvendt, at det formende og strukturerende opleves som for styrende eller manipulerende i forhold til virkelighedsmaterialet. Der kan være for meget eller for lidt autenticitetseffekt. Det kan være for lukket eller for åbent i forhold til tilskuerens konkrete oplevelse af den performative feedback-sløjfe. Det betyder videre, at den kreative proces også skal skabe denne balance i forholdet mellem det styrende og det ukontrollable. Den kreative proces bliver selvrefleksiv i sin undersøgelse af relationen til materialet og de dramaturgiske regler og mulige revideringer. Det betyder, at refleksiviteten i forhold til det tillidsskabende, faser i processen, forholdet mellem og grænserne mellem person og rolle, eller grænserne mellem fiktion og virkelighed testes.

Forestillingen tematik er ikke fx ondskab eller terror. Det er snarere modernitetens tragiske vilkår. Subjektet er *frisat* fra bindinger til sociale og kulturelle fællesskaber. Det er modernitetens kontingens, som peger på, at subjektet selv er tvunget til at udvikle værdier og forpligtende handlinger. I stigende grad vanskeliggøres dette, og som konsekvens er

marginaliseringen et vilkår, som når som helst og pludseligt kan slå over i det tragiske fald. ABB er en tragisk figur, og her taler jeg altså om figuren i teaterstykket, men der er givet tale om en synsmåde, som kan være sigende i forhold til virkelighedens Breivik, om end den ikke nødvendigvis er dækkende. Den identitetsforstyrrelse, som karakteriserer Brevik, har en samfundsmæssig dimension, som hænger sammen med kontingens og opløsning af fællesskab. Det tragiske er, at ofrene tilfældigvis var tilstedet på Utøya på det forkerte tidspunkt, og deres eneste "skyld" var, at de havde et fællesskab. ABBs forsøg på at skabe en absolut handling er fundamentalt tragisk – tomt og meningsløst.

Brevik iscenesætter et *grusomt teater* som nødvendiggør en tilskuer for at blive fuldført, ligesom tilskueren er nødvendig, for at skuespilleren kan "levendegøres" i teatret. Det er medieringen som skaber forskellen mellem Breiviks og Lollikes teater. *Manifest 2083* er en remediering af Breiviks teater, som ekspliciterer sin egen teknik og skaber dermed en medial refleksion. Deri ligger dens nødvendighed og legitimitet.

Den kreative proces og research, som *Manifest 2083* fremviser, er en form for *kunstnerisk udviklingsvirksomhed*.⁶ Det gælder vel at mærke alle funktioner i det kreative arbejde med teksten, rollen og dramaturgien. Og skuespillerens, instruktørens, dramaturgens og dramatikerens roller. Hver for sig i forhold til det personlige og ikke mindst i forhold til

6) Umiddelbart kunne man måske sige, at begrebet dækkede det samme som *poetik*, og en form for normdannelse i forhold til kunstneriske erfaringer jf. Aristoteles' Poetik, Brechts Episke Teater, Artauds Grusomhedens Teater, Stanislavskijs refleksive skuespiller, Grotowskis Fattige Teater eller Barbas Antropologiske Teater. I forlængelse heraf kunne man også tale om kunstnerisk udviklingsvirksomhed som en fortsættelse af den moderne *teaterlaboratorie tradition*.

en kollektiv kunstnerisk samarbejdsproces, hvor tillid i forhold til hierarki og ledelse bliver centrale. Forvaltningen af *det personlige kald* er et transparent blik på teaterprocessen, som kan anskues som en tilblivelse, som er resultat af en selvrefleksion og relationen og udvekslingen mellem praksis og teori. Processen udforsker såvel formelle og mediale spørgsmål, som hvordan teatretmediet placerer sig i forhold til den personlige og samfundsmæssige udvikling. Her er vi tilbage ved den debat om ytringsfrihed, som projektets autenticitetsstrategi vakte og den kunstneriske nødvendighed, som projektet var med til at skærpe:

Jeg synes det var nødvendigt at lave forestillingen på trods af reaktionerne. Jeg syntes, det var nødvendigt at vise, at man kan bruge scenerummet til at lave forskellige genremæssige og personlige undersøgelser af manifesteret ... Jeg synes det var nødvendigt ... at give ... et rum for en forståelse af tragedien. (Interview med Christian Lollike, Teater 1, 2013)

Litteratur

Bjørneboe, Therese, 2012: "Vil ryste publikum"
Interview med Olof Højgaard og Christian Lollike.
I *Norsk Shakespeare og teatertidsskrift*, nr 4.

Dithmer, Monna, 2012: *Politiken* 16.12.

Fischer-Lichte, Erica, 2006: "Begrundelse for det performatives æstetisk". I: *Peripeti* 6.

Fischer-Lichte, Erica, 2008: *Ästhetik des Performativen* (Suhrkamp, 2004) Oversat: *The Transformative Power of Performance*. Routledge 2008.

Fischer-Lichte, Erika, 2005: *Theatre, Sacrifice, Ritual*. Routledge.

Garfield, Mette, 2013: "Frygten for ikke at sælge billetter er den værste censur". Interview med Christian Lollike. I *Teater 1* nr 163.

Gylling Æbelø, Sune, 2012: "Højrefløjen frygter

teaterstykket om Breivik". Kronik. *Politiken* 26. oktober.

Hybel, Keld, 2012: "Og så står der en og råber: Der har vi Danmarks ondeste mand!". Interview med Christian Lollike. *Politiken* 6. okt. 2012

Kjærsgaard, Pia. "Usmagelig kunst om Breivik". Information 9.10.2012. www.information.dk/313242

Kyndrup, Morten, 2010. "Teater: medialitet, udsigelse" *Peripeti* nr 14.

Kulturministeriet, 2012: "Kunstnerisk udviklingsvirksomhed – udredning af vidensgrundlaget for de videregående kunstneriske uddannelser", København.

Schultz, Laura Luise, 2012: "Værker der virker – om aktuelle forskydninger i værkbegrebet". *Peripeti* nr 18.

Philipsen, Heidi: "Autenticitetsstrategier i Triers triologier. – Om at skabe affekt via effekt". <http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/mediekultur/article/view/318>

Jørgen Dehs: *Det autentiske. Fortællinger om nutidens kunstbegreb*. Forlaget Vandkunsten 2012.

Erik Exe Christoffersen

(f. 1951), lektor ved Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet. Har udgivet *Teaterhandlinger* (2007) om moderne teaterformer og dramaturgier og *Odin Teatret. Et dansk verdensteater* (red, 2012). Redaktør af tidsskriftet *Peripeti* (2004-).



Anmeldelse

Skakten (Aarhus Teater/ Café teatret)
Røverne (Aalborg Teater)
Processen (Republique)
Bygning 4-7-12 (Svalegangen)
Den der hviker lyver (Hotel Pro Forma)

Foto: Morten Fauerby

Bygning 4-7-12 | Svalegangen

“Døden er en mester fra Tyskland”

Christian Lollike, ”Skakten”

Af Erik Exe Christoffersen

*Skakten*¹ er et stykke om historiens nytte eller byrde om man vil. Med reference til Nietzsche spørger forestillingen, om vi skal misunde dyret, som er befriet fra historien og lever i nuet? Eller er vi afhængige af, at vores identitet farves af historiske nationale og globale tilhørsforhold? Og hvordan skal historien fortælles? Som underholdning, fx i form af Hollywoodfilm eller som traumatiserende realisme?

Lollikes dramaturgi

Det er den slags spørgsmål Christian Lollike tager fat på i *Skakten*, og i tidligere værker som fx *Underværket*, *Fremtidens historie* og *Manifest 2083*. Tematisk og dramaturgisk minder de om hinanden på den måde, at der er nogle skuespillere, som fortæller eller viser en historie og veksler mellem den konkrete fortællersituation og det fortalte. Dermed fremhæves den teatrale situation, hvor nogen ”spiller” noget for tilskuerne. Det er med til at understrege teatersituationen og i en vis forstand gøre den usikker, fordi engagementet i det historiske performs. Lollike benytter desuden i teksten en række citater af blandt andet Nietzsche og Celan, og i den forstand er *Skakten* i udstrakt grad intertekstuel og en palimpsest, som sætter historiske fragmenter i spil.

Isenesættelsen

Instruktøren Tue Biering har lige beskæftiget sig med den nazistisk kulturarv, idet han

(sammen med Jeppe Kristensen) har lavet en teateropførelse af Leni Riefenstahls film fra 1935 *Triumph des Willens* (1.-20. 11. 2012). Her blev publikum som statistere deltagere i genindspilningen af filmen. Det sker ikke her, hvor tilskuerne sidder langs rummets fire vægge på podier. Rummet er malet ensfarvet nærmest lyserødt fra gulv til loft. I midten serveres der, før forestillingen begynder, pølser og man kan få en kop kaffe eller en håndbajer. Musikken er gamle popslagere. Der er en drømmeseng, som den kvindelige skuespiller lægger sig på og de to mandlige spillere i korte bukser er turister. Dem ved vi ikke så meget om. Som der står i programmet ”Lad os kalde dem A, B og C og interessere os mindre for, hvorfra de kommer”. De projicerer billeder fra den tyske by Dresden på væggen og fortæller om byens triste skæbne under anden verdenskrig. Byen blev i 1945 bombarderet af englænderne for at skræmme tyskerne til at kapitulere. Inden det lykkedes blev store dele af byen smadret og 25.000 mennesker døde. Eller var det 250.000? De tre diskuterer, om der virkelig kan være tale om en trykfejl i Guiden?

Mange af de ødelagte bygninger er senere blevet genopført, og det får de tre til at konkludere, at der er tale om en kopi. En konstruktion af en by ligesom man siger, Las Vega er det: Den amerikanske by, som er bygget midt i ørkenen.

De begynder at kede sig og efterlyser noget rigtig tysk, noget om nynazisterne.

Herfra springer vi til en præsentation af deres ”helt” Gerhard i forskellige versioner med tyskerparyk, læderfrakke og støvler. Gerhard er ”eventyrets” hovedpersonen,

1) ”Døden er en mester fra Tyskland” er fra Poul Celans digt om Holocaust *Dødsfuga* (*Todesfuge*, 1948), gentages to gange i *Skakten*.

en unge nynazist, som med kæreste og far, holder til i bjergene. I barndommen så de tysk landskamps fodbold, men måtte ikke juble over en sejr. Nu går Gerhard strækmarch og i sørgedemonstration gennem gaderne i Dresden for at markere bombningen af Dresden 13. februar 1945. Senere drømmer han sig til Las Vega, hvor han får et forhold til en luder og gør sig bemærket, fordi han som den eneste har en skygge (en historie).

Skuespillerne er fortællere og springer på skift ind i rollerne som "min Gerhard". Så der er forskellige versioner af Gerhard.

Stykkets mærkeligste scene er der, hvor Gerhard voldtages af en hjort som ejakulerer op i hans anus. Hjorten er en slags überdionysisk figur, og minder om livets uafvendelige grusomhed (Jf. Nietzsches tragedieskrift).

Gerhard ender med at få etableret en Nazipark, hvor historien kan genopleves på forskellig måde som en form for underholdning, og hvor man kan konfrontere sig med ondskaben, gaskamrene, torturen, forhørene og nynazismen som en slags rollespil.

Til slut beretter den engelske chief-in-command i The Royal Airforce om strategien for bombningen, som drejede sig om at ødelægge så meget som muligt og dræbe så mange civile som muligt. Det er en uendelig lang historie af apokalyptisk karakter og surrealistisk snit. Mennesker og bygninger brænder, dyr og børn bliver ofret. Illustreret gennem dukker, som smides ind på scenen. Vi er både tilskuere til og placeret midt dette helvede, hvor selv børn trampes ned.

Skakten er metafor for den historieforståelse, som de så at sige diskuterer stykket igennem. Har tyskerne en skakt, som andre ikke har og dermed en "direkte adgang" til historiens ondskab.

De tre fortællere når til en konklusion: De har fået nok af den skakt ned til ondskaben. Med Gerhard går det anderledes. Han

erkender, at hverken parken eller fortællingen rigtig nytter. Turisterne glemmer hurtigt igen.

Gerhard beslutter sig at tage føringen og statuere et eksempel: Han skyder med en fingeret pistol på tilskuerne.

Er skakten en synsmåde?

Man kan sige at *skakten* skaber et tilskuerforhold. De tre turist-fortællere iscenesætter det tyske traume og en forestilling om det autentisk onde, der ikke lader sig mediere. En formløs realitet som ikke kan vises direkte. De spiller roller og genskaber bombardementet, mens vi ser de døde hobe sig op som slaskedukker. Men tilskuerne bliver også angrebet. Sådan veksler tilskuerforholdet også konkret gennem stykket. Snart er vi tilskuere til en fortælling for så pludselig at skifte position og blive en del af denne fortælling. Som når tilskuerne tilskyndet af fortællerne er til fodboldkamp og råber som tilskuerfans, for i næste moment at råbe Heil, når den strakte arm bliver en nazihilsen. Vi er tilskuere til bombardementet af Dresden, og i næste øjeblik skifter teksten optik og vi er i beskyttelseskælderen, hvor huset over os brænder, og hvor det gælder om at komme ud hurtigst muligt, uanset at man skal trampe hen over et barn på gulvet. Ligeledes vader tilskuerne til slut gennem dukkeligene som fylder rummet ud.

Den dramatiske tekst og instruktionen er fælles om at fortage forskellige typer af iagttagelsesspring i forhold til den reale historie. Skuespillerne vitaliserer de forskellige positioner, og derigennem iscenesættes tilskuerne blik skiftevis som reelt, imaginært og symbolsk.

Hvorfor historie om Dresden?

Men fortællerne mister selv interessen for historien og får nok. Som turister vil de videre til anden underholdning i oplevelsesøkonomiens tidsalder. Det er her nynazisten fastholder historiens nytte og bebuder, at vi må gøre noget for, at historien ikke gentager

sig. Gerhard budskab er, at multikulturalismen må udryddes, fordi den relativistiske tilgang til historie udsletter historiens skygge. For at statuere et eksempel skyder Gerhard fortællerne (turisterne eller tilskuerne). Men hvem er turistene? Jeg mener de er for svagt skitseret, i modsætning til fx *Manifest 2083*. Her er fortælleren konkretiseret i skuespillerens (Olaf Højgaard) skikkelse, som sætter sin karriere ind på at vise historien om Breivik. I Skakten fornemmer man ikke i samme grad, at der sættes noget på spil..

Christian Lollike har et projekt som varierer og udvikles fra værk til værk. Hvordan kan vi forstå de andre? Hvordan ser virkeligheden ud i de andres øjne? De andre, som Lollike har udforsket, er fx potentielle voldtægtsmænd, terrorister, prostituerede, de gamle, Anders Breivik. Selv tilsyneladende normale har han undersøgt, som om de var anderledes. Og sådan er det jo ofte: de som tydeligvis er normale viser sig at være anderledes og omvendt, de som vi oplever som anderledes – som en form for fjende – er ofte nærmest lige som os selv. At forstå de andre er en slags besættelse for Lollike og undertiden har nogle misforstået projektet og tænkt, at han ville retfærdiggøre de *anormale*.

Men Lollike har for mig at se ikke et moraliserende projekt. Det er ikke et spørgsmål om at finde den eneste eller sande optik på verden. Det er snarere således, at verden ikke kan forstås uden at anlægge forskellige iagttagelsesformer –også dem vi ikke umiddelbart kan godtage. At lukke øjnene for bestemte måder at iagttage virkeligheden på, gør den bare mere uforståelig og dermed farligere. Derfor er det også et projekt, som handler om at udvikle nye dramaturgier og fortælleformer, hvor det fortællende og det fortalte så at sige bryder sammen.

Nynazismen er hos Lollike et produkt af en almen historieløshed og oplevelsesøkonomisk rekonstruktion af historien som underholdning. Men hvordan fremstille

historien med tyske øjne? Hvis de både ser sig som ofre og som krigsforbrydere. Det er nogle af Lollikes dramaturgiske paradokser.

Skakten: Af Christian Lollike,
Instruktion Tue Biering

Erik Exe Christoffersen

(f. 1951), lektor ved Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet. Har udgivet *Teaterhandlinger* (2007) om moderne teaterformer og dramaturgier og *Odin Teatret. Et dansk verdensteater* (red, 2012). Redaktør af tidsskriftet *Peripeti* (2004-).

Suveræne kafkasyner pr. distance

Franz Kafkas *Processen*, Republique

Af Me Lund

"Kafkas univers er enormt billedskabende. Hans historier er meget snørklede, men det fascinerende er heller ikke historierne, men deres stemning," sagde Martin Tulinus i 1999, da han som debuterende dramatiker stod bag den reumertvindende forestilling *K* på Kaleidoskop - en forestilling, han osse lavede scenografi til og instruerede sammen med sin daværende makker, Mikkel Harder Munck-Hansen. Fascinationen af stemningen er dog vokset til osse at omfatte historien. Her 13-14 år senere har det ført ham videre til Kafkas *Processen*. Denne gang har han imidlertid lagt ansvaret for dramatiseringen af forlægget over på Astrid Øye, mens han selv har taget sig af iscenesættelse og scenografi. Og det er der kommet en stram, næsten trimmet forestilling ud af, en stærk billedsuite, der i et væg- og lugeunivers i gråtoner med blodrøde lysnedslag hæfter sig ved den menneskelige afmagt og helt grundlæggende ensomhed i et bureaukratisk retssystem, der er løbet løbsk.

Dramatikeren Astrid Øye har truffet en række valg og fravalg, som naturligt nok dels reducerer Kafkas oprindelige personer og scener, dels flytter den indre dialog, der er romanens motor, ud på scenegulvet. Det er et hundesvært arbejde, som faktisk sjældent lykkes, fordi romanernes udstrakte episke forløb har det med at blive uorganiske, urytmiske og så fortættede, at de dramatiske situationer ikke kan ånde på scenen - eksemplerne er talrige, ikke mindst på børnescenerne, hvor bl.a. Astrid Lindgren-klassikerne eller Lene Kaaberbøl-bestsellerne bliver sat under tryk og komprimeret til to timers hæslende rekordforsøg på at nå det hele på ingen tid. Scenisk kvalitetstid er vel den pæne måde at beskrive det på.

Dramaet fungerer på sine egne betingelser

I tilfældet *Processen* lykkes den første del blændende, altså at fortælle den ydre historie i sceniske sekvenser, der lever og folder sig ud uden at forudsætte - eller parasittere på - kendskab til det oprindelige forlæg. Dramaet fungerer på sine egne betingelser. At personerne uden om Josef K. i dette format mangler psykologisk dybde og i øvrigt alle sammen spilles af de samme fire skuespillere, bidrager kun positivt til mareridtsforfølelsen og til indlevelse i hovedpersonens oplevelse af at være tilskuer til noget på én gang velkendt og grundlæggende fremmed.

Den anden del, altså bearbejdelsen af Kafkas tredjepersonsbeskrivelse af Josef K.'s afmagt til scenisk manifest sandhed ligger det tungere med. Eller sagt på en anden måde: hvordan skaber en dramatiker plads til, at instruktør og skuespillere kan overføre det nagende ubehag ved systemets konstante overvågning og åbenbart naturlige angiveri, som siver fra siderne i Kafkas roman, til scenen, hvor forfatterens køligt registrerende kommentarer er skåret fra? I dette fortællelag ligger næsten den allermest uhyggelige dimension i romanen, fordi det indeholder en defaitistisk accept af systemets knusende overmagt - en accept, der romanen igennem ægger læseren til modstand.

Astrid Øye har fravalgt en egentlig forfatterstemme og overladt det til Martin Tulinus at formidle den. Men hans æstetisk overbevisende greb og stramme personinstruktion bidrager desværre til at skabe distance til hovedpersonen, Josef K., i stedet for det modsatte:

I et oceanisk lydhav, der pludselig skratter



Jens Jacob Tychen som Josef K., Foto: Per Morten Abrahamsen

som en radio og "stiller ind" på tilfældet Josef K., vågner Jacob Tychsens K. op i en seng på gulvet i en åben scenografi med en væg i baggrunden. Han er under anklage, en mand og en kvinde forhører ham og noterer alt ned i en lille rød bog, og snart hvirvles han ind i processen, væggen afslører naboer og retssystemer, op af gulvet dukker pludselig maskinskrivende kontorpersonale, chefer og onkler, dommere og medløbere synes i uhyggelig grad bekendt med regler og forordninger, som K. snublende forsøger at indhente viden om. Og indimellem spritter han sine hænder af, bevidst om retfærdighedens renhed, men rammes igen og igen af det røde lys. Grønt lys: gå. Rødt lys: stop. Han kommer aldrig til at forstå færdselsreglerne i denne rastløst korrumperede retsstat og ender trods sin sunde fornuft med at blive dolket i ryggen. Af systemet og dets hjernevaskede medløbere. Eller af livet selv. Det kommer ud på ét.

Martin Tulinius binder denne suite af billeder

sammen med et næsten besjælet lyddesign, som ikke bare i slutbilledet, men flere gange undervejs "sidder fast" i en rille. Han insisterer på retfærdighedens afbrudte fremdrift, på det repetitive benspænd, på forhalingen og forvrængningen, som en naturlig del af systemets logik, og han forelægger scene for scene bevis for civilisationens retsbevidsthed som ét stort kæmpebedrag. Kafka døde i 1924, romanen udkom året efter, men dens anklager er stadig dybt relevante i en verden, der med krige og ineffektive, vildtvoksende bureaukratier ikke giver mening, og hvor livet på det eksistielle plan fortsætter som et forhindringsløb mellem udtalte anklager og diffus skam.

Derfor burde Processen osse være vildt provokerende. Uafviselig. Rystende. Men det er den ikke. Og når det ikke lykkes for Martin Tulinius, er det, fordi forestillingen suverænt afvikler billederne, ligesom skuespillerne - og ikke mindst Jens Jacob Tychsens Josef K. - flot, men distancerende holder karaktererne frem

som todimensionale skæbner. Den rodløshed og fremmedgjorthed, den næsten allergiske følsomhed og desperation over livets manglende mening, der emmede fra hovedpersonen Jesper Dræby i K på Kaleidoskop, er i Processen afløst af marionetlignende figurer, der alene handler på ordre ovenfra. Fra start til slut befinder Josef K. sig således på ydersiden af sit liv uden kontakt til dets kerne. Han nærmer sig aldrig en smertelig erkendelse af sit eksistentielle nederlag. Han er et nummer i rækken, en anonym skæbne i systemets røde bog.

Det er et kunstnerisk valg. Det kan forsvares. Og det er kørt igennem uden at ryste på hånden. Men det betyder, at Processen bliver en flot teknisk opvisning og en glimrende gendigtning af en snørklet historie, snarere end en rystende oplevelse. Den kafkaske stemning, som oprindelig ansporede Martin Tulinus, er gået tabt i forestillingens dobbelte distance til systemet og dets ofre. Og dermed til sig selv.

Franz Kafkas *Processen*, Republique

Tekst: Astrid Øye

Isenesættelse, scenografi og visuelt koncept:
Martin Tulinus

Me Lund

Forfatter, mag.art. i teatervidenskab og tidligere teaterredaktør på Berlingske Tidende.

Revolutionen som teater

Schiller/Markmann *Røverne*, Aalborg Teater

Af Elin Andersen

Schiller var kun 22 år, da han skrev *Røverne* i 1785. Ikke desto mindre står det centralt i *Sturm und Drang* dramatikken, skrevet af en ung digtergeneration med store følelser og samfundsmæssigt engagement i oprør mod de enevældige fyrstedømmer, som Tyskland dengang var opdelt i. I Aalborg er Schillers oratoriske patos omsat til paroler og scenisk energi i en overrumplende udstyret nyfortolkning af klassikeren, tilpasset teatrets lille scene.

Handlingen er kort fortalt: En familiekonflikt væves ind i et politisk spil om magt, frihed og retfærdighed. Herskeren i landet Maximilian har to sønner, den ældste og foretrukne Karl studerer i udlandet og deltager i demonstrationer og optøjer. Franz den yngste derhjemme har Maximilian ingen tiltro til. I sin misundelse sætter Franz rygte i gang om Karls udsvævende liv og overtaler faderen til at afskrive Karl i et brev skrevet af Franz. Da Karl får brevet bliver han rasende og stiller sig i spidsen for en politisk terrorgruppe, hvis mål er at dræbe magthaverne, i første række Maximilian. Imens venter Franz utålmodigt på faderens død, selv et rygte - spredt af Franz selv - om Karls død slår ikke den gamle ud, Franz får derfor faderen spærret inde, erklærer sig som hersker og tvinger Amalie, Karls kæreste til at gifte sig med ham. Den politiske vold eskaleres og når frem til slottet, hvor alt ender i mord og kaos og alle dør.

Det er således et kendt tema: en broderstrid om den fædrene arv, der her udspilles på sin særlige facon. Schillers volumen er stærkt beskåret i Markmanns udgave. Handlingen er tilføjet moderne elementer og sproget er ført up to date. Episke indslag og frontalspil veksler

rapt med scenerier og komikken har helt fortrængt det tragiske perspektiv hos Schiller. Hvorfor dette bratte genreskift?

Spektakulær udfoldelse

Hos Schiller skifter sceneriet mellem de böhmiske skove, hvor røverne/oprørerne holder til og Residensen med Maximilian, Franz, Amalie og tjenerskab. I Aalborg er skuepladsen en tom scene, afrundet af en skumgummibeklædt bagvæg. Sceneskiftet mellem de to grupper sker med kostelige indtog og markante skift. Noget der i høj grad medvirker til forestillingens *high energy*. Grundkostumet er hvide underbukser, en (habit)jakke m.m. og sorte støvler fuldender figuren. Så turde forestillingens burleske niveau være klart signaleret

Ind drøner Maximilian (Henrik Weel) med papirkrone på sin 'tronstol' en elektrificeret handicapstol, en ellert med indbygget mikrofon, efterfulgt af tjeneren Herman i firedobbelt udgave. Det er et scoop at gange Herman med 4 og at lade de samme skuespillere blive til røverne i parallelsenerne (Brolin-Tani, Kastrup Mathew, Caspar J. Berg og Allan H. Jensen). De bærer på en tvær Amalie (Christine Gjerulff) i strømpebukser og med sammenbidt krigsmalet ansigt. Magtens skrøbelighed kommer snart til syne. Da Franz (Jakob Hannibal) på snedig og sindrig vis får tegnet et billede af Karl som kriminel, vakler Maximilian på 'tronen' og indvilger i at afskrive Karl, hvorefter han tøffer ud på sin ellert med en rød løber i en hale efter sig.

Røvernes indtog er ikke mindre spektakulært. For fuld musik med gethoblastere på skuldrene marcherer de ind med Karl (Andreas Jebro)

svansende i spidsen iklædt pels. De deler vimpler ud og vil have tilskuerne med på parolerne: "Ned med tyrannerne" - død eller frihed" etc. Karl er en revolutionær fantast. I det han kalder "kastratårhundredet" vil han gerne stille sig i spidsen for nogle lig sig selv i kampen for en republik "mod hvilken Rom og Sparta var nonneklostre ". Han har det mest i munden som medkæmperen, anarkisten Spielberg, som selv kun vil kaos, rigtig peger på. Især tøver Karl, fordi faderen står øverst på den liste af tyranner, de vil bekæmpe. I et senere indtog, hvor røverne er maskeklædte og speedet op af heavy metal-musik, modtager Karl så brevet om faderens afskrivning. *Brevet* som har været skyld i så mange fatale vendinger i dramahistorien gør således også sin fulde virkning her. Det er raseriet over tabet af faderkærlighed og ikke den politiske agenda, der får Karl til at stille sig i spidsen for en terrorgruppe. Spielberg spidder ham med kommentaren: "er det den samme Karl, som for få dage siden bekendtgjorde, at han ingen familie havde?"

Franz' vej til magten er udspekuleret, som når han hykler sorg over Karls død, men også han bliver oprørt, da Maximillian ikke vil betro ham tronen. Han får den følgagtige Herman-atter i 4 udgaver - til at binde faderen i tape og bære ham ud i procession til et hemmeligt sted. Franz indtager herefter tronstolen og sætter papirkronen på hovedet. Hvad vil han bruge magten til? Især til at give sig hen i discodans og forstørre sit eget narcissistiske univers helt bogstaveligt med en kæmpefotostat - af sig selv. Amalie derimod lader sig ikke så let indtage, selv om hun bogstaveligt stikker hovedet i busken, dvs. skumgummiet, da Franz lyver over for Maximillian. Schillers kvieøjede harpespillende og indtil døden trofaste Amalie optræder her i en på en gang spøj og grum skikkelse. Hun afviser konstant Franz' frieri, indtil han truer med at tage alle midler fra hende. Da forstår hun at slå en handel af. "I tilbyder mig noget, jeg tilbyder Jer noget" siger

hun , hvorefter hun på alle fire henover Franz foretager sig noget, der ligner en voldtægt af ham. Det er mere end han kan tage imod.

Hvem er tyrannen?

Oprørerne nærmer sig slottet med vild musik og terror, kaster om sig med jakker og hver af dem betegner et offer for 'revolutionen'. Skumgummimuren brydes ned, mens scenegulvet slås i stykker og Maximillian trækkes op af hulen som en anden kendt tyrann i nyere tid. På grotesk vis går de to adskilte scenerier nu i clinch med hinanden, idet Franz med tilskuernes hjælp midt i tumulten forsøger at gennemføre et vielsesritual med den totalt doped Amalie på ellerten. Alt ender i larmende kaos - jakker flås af hinanden. Til sidst står Karl tilbage, inden han smider sin pels.

Således rives den klassiske konstruktion af kærlighed, idealisme, filosofisk refleksion grumt og vitalt ned for øjnene af os. Ikke for ingenting kalder forestillingen sig for en brutal komedie. Hvor peger disse brutale løjer hen?

Umiddelbart før Maximillian likvideres konfronteres han med Karl. Faderen bebrejder ham den: "blødtørstige adfærd, de forkullede lig, barneskrigene". Han vil ikke forandre verden, men "sprænge den i luften". Karl forsvarer sig med fraser fra en velkendt revolutionær retorik i det 20. århundrede: "Revolution er kamp ... vigtigere end det enkelte menneske etc."

Inden for murene

Karl kritiserer kapitalismen: "Vort land er besat...af kapitalens brutale tyranner, som har nedsat sit eget despotiske og menneskefjendtlige styre.." Den retorik kunne til nød få lydhørhed i 1970'erne, men ikke i 2013. Det samme gælder Spielbergs paroler. I dag er den største kritiker af kapitalismen, kapitalismen selv. Demonstrationer i det kriseramte Europa retter sig mod regeringer og korruption, ikke mod kapitalismen. En

protestbevægelse som *Occupy Wall Street* er mere eller mindre gået i sig selv igen eller er inviteret inden for i Danske Bank. Hvad er der at hælde sit hoved til? Findes der ikke længere utopier - kun parodier?

Karl giver dog et fingerpeg med sine meta-kommentarer i røvernes indledende optrin, hvor tilskuerne opmuntres til at 'opføre' en demonstration med banden. Som Karl konkluderer vil folk hellere have et billigt grin i teatret end gå i demonstration på gaden. Det er en klædelig selvironi, der forhindrer banden i at blive patetisk. Til gengæld bliver energien jo også inden for murene, peger tilbage på teatret i sig selv. På samme tid er det en attitude, der kan række tilbage til *Sturm und Drang* generationens folk, for så vidt de var på det rene med at deres emancipationsfantasi måtte ende med at blive lukket inde i teatret.

Røverne - nyfortolket af Thomas Markmann
Instruktion Therese Willstedt
Scenografi Jonas Fly Filbert
Aalborg Teater

Elin Andersen

Tidl. lektor på afd. for Dramaturgi på
Institut for Kunst og Kommunikation,
Aarhus Universitet - har skrevet og
redigeret bøger og talrige artikler i årenes
løb.

Bygning 4-7-12

Naive visioner for den sociale virkelighed

Af Johan Holm Mortensen

Politikere må ofte høre for ikke at være virkelighedsnære nok. Kritikken går ofte på, at politikken besluttet og gennemføres henover hovedet på de folk, den faktisk påvirker. Man kan på mange måder sige, at Bygning 4-7-12 er udtryk for en sådan kritik.

Denne forestilling, der tager udgangspunkt i Gellerup og den politiske helhedsplan, der skal forandre bydelen, bygger på research og interesse for det miljø, der faktisk eksisterer i Gellerup. Man forstår ligeledes på forestillingens PR-materiale, at de dramatiske tekster er skabt på baggrund af omfattende research i Gellerup.

Om en kort årrække skal Gellerup være et relevant og attraktivt sted at bo, men grundet den nuværende høje procentdel indvandrere, arbejdsløse og kriminelle kan bydelen kategoriseres som en ghetto, hvilket absolut ikke er attraktivt. Sådan udlægges det af skuespillereleven Ulrik Warli Grimstad i forestillingens første scene. Men Gellerup-rapperen Chadi Alderbas (Cha D) kan afsløre, at Ulrik kun har sat sine ben i Gellerup tre gange. Og kun fem minutter af gangen. Ulrik er således fortaler for en helhedsplan uden selv at have en erfaring med den helhed, der allerede eksisterer.

Bygning 4-7-12 slår således den bærende tematik an og præsenterer sit kritiske perspektiv på helhedsplanens idealisering af det fremtidige gennemdesignede og gennemforandrede Gellerup. Det var egentlig, hvad man kunne forvente. Men hvad er det egentlig for en virkelighed, vi skal præsenteres for i forestillingens fiktion? Og hvordan skal fiktionen kommentere og kaste nyt lys over helhedsplanens version af Gellerup?

Forestillingen er også en slags danse- og

teaterkoncert og en hyldest til vitaliteten og festen, idet forestillingens åbningsscene og afslutningsscene er regulære danseopvisninger akkompagneret af Cha D's hiphopmusik. Således pointerer forestillingen, at den alternative og fremmede kultur skal opleves og imødekommes i stedet for at iagttages på afstand. Forestillingens brug af virkeligheden synes således at kaste et nuanceret lys over den virkelighed, der er Gellerup.

Scenografi

Vi befinder os i Gellerup. Eller rettere sagt omkring Gellerup; publikum er placeret på begge sider af scenen, hvis eneste scenografi er tre mandshøje rektangulære kubeformede blokke. Blokkene er beklædt med fotografier; rækker af ens betonterrasser med dertilhørende paraboler – et ikonisk tegn på Gellerups boligblokke. Scenens gulv er ligeledes omdannet til det flisefortov, der ligger i Gellerup. De tre boligblokke får dog ikke lov til at stå ret længe. Med brag væltes de flere gange i løbet af forestillingen for sådan på den ene side at tage forskud på nedrivningen af bygning 4, 7 og 12 og på den anden side at omdanne dem til andre scenografiske funktioner; liggende på siden først som skranke, sidenhen som taxa. Den multifunktionelle scenografi opvejes af de meget konkrete og ukomplicerede karakterer, der for det meste er bestemt af deres tøj og sprogbrug.

Den sparsomme og multifunktionelle scenografi og de hurtigt aflæselige karakterer gør det muligt for forestillingen nemt at klippe mellem scener samt med enkle virkemidler at skabe nye rum.

Således får forestillingen et nærmest filmisk



*Zaki Nobel Mehabil, Bygning 4-7-12, Svalegangen,
Foto: Morten Fauverby*

flow, når der frit klippes ind og ud af rum og fortællinger. En kalejdoskopisk dramaturgi udvikles, og tilskueren inviteres ind i boligkompleksets forskellige hjem, hvor vi får lejlighed til at opleve bydelens mangfoldighed både på godt og ondt. Vi møder bl.a. et ungt dansk par, der står splittet overfor den chikane, de er udsat for i nabolaget. Manden, der vender hjem fra sin løbetur blødende fra ansigtet, søger at overbevise ængstelige kvinde om, at han er faldet, hvilket tilsyneladende ikke er første gang.

Forandringstema

Forandringen i Gellerup kræver ofre; tre boligblokke må rives ned. Og med ét er beboernes skæbner ændret; de er tvunget til at flytte. Det er situationen for den arabiske taxachauffør, Jamal, der fungerer som forestillingens gennemgående handlingsstrengs hovedkarakter. Umiddelbart lægges der op

til en beskrivelse af et socialt presset område med Jamal som eksempel. Vi møder ham på borgerservice, hvor han har svært ved at forstå, at han ikke kan få den bolig, han har udset sig i den veldesignede brochure for det nye Gellerup. Men forestillingens forventede socialrealistiske tone slår over i en magisk realisme. Jamals projekt præsenteres af hans afdøde hustru i en advarsel. For at undgå katastrofen og sikre hende passage til den anden verden skal Jamal inden midnat stoppe vandets løben mellem de to verdener og dermed forhindre oversvømmelsen. Således igangsættes forestillingens bærende drama som en lineær eventyrlig fortælling, hvor den seriøse og sammenbidte Jamal sammen med sin umage makker, den 11-årige, lettroende og kække Ali, vil afgøre Gellerups skæbne. Det sociale drama skubbes til siden til fordel for en eventyrlig magi, der peger væk fra virkelighedens hverdagsdrama.

Fortællingen om Jamal bliver forunderlig og

forandringstemaet i midnattens brydningstid er ikke til at tage fejl af. Det er nu eller aldrig, hvis Gellerup skal reddes fra katastrofen. Brugen af den magiske realisme betegner på en og samme tid en længsel mod et andet liv og accept af det nærværende. Det magiske og overnaturlige i denne forestilling skal forstås på sine egne vilkår, bliver den ikke det, falder fiktionens univers sammen. Når forestillingens centrale fortælling sættes ind i denne blandingsform, fordres dermed tilskuerens accept af den forandringstilstand, Jamal befinder sig i; ønsket om at kunne lægge fortiden bag sig. Denne tilstand spejles i kalejdoskopisk i andre sidefortællinger fra Gellerup.

For at fremhæve den i fiktionen præsenterede virkelighedskontingens gør forestillingen brug af en række episke greb. Brugen af de episke greb, som ekspliciteringen af regibemærkninger og musikalske afbrud, gør, at forestillingen bevarer en afstand mellem tilskuer og fiktion. Distancen til det virkelige objekt og de virkelige mennesker i Gellerup bevares. Forestillingens appelstruktur er således ikke patosorienteret, men befinder sig snarere på en etisk platform. Forestillingen er altså ikke en glorificering af Gellerup, heller ikke er der tale om en ensidig kritik af helhedsplanen. En kritik rettes snarere mod forandringsprocessen.

Den udemokratiske forandring

Som del af scenografien filmer tre overvågningskameraer scenen. På den ene side fungerer overvågningskameraerne som et iscenesættelsesgreb i den teatrale situation, der lader figurerne tale i monologform henvendt til kameraet, således at adskillelsen af det fiktive rum og tilskueren bevares. På den anden side fungerer overvågningskameraerne som del af iscenesættelsen af det fiktive univers, idet de er en del af den trykghedsgaranti, kommunen har sat for bydelen. Overvågningskameraerne er den eneste kontaktform, der er mellem beboerne og de der bestemmer. Det er kun i form af disse monologer henvendt til overvågningskameraet

og den formodede iagttager på den anden side af skærmen, beboerne kan lade deres holdning til forandringsprocessen komme til udtryk overfor politikerne. I interaktionen mellem beboer og overvågningskamera er de, der har bestemt forandringen på den ene side meget tilstedeværende i beboernes dagligdag samtidig med, at de er vældigt distancerede og fraværende. En egentlig dialog forekommer ikke, og med denne envejskommunikation udpeger forestillingen et grundlæggende demokratisk problem i helhedsplanens forandringsproces.

Dette problem understreges yderligere i to sidefortællinger om Gellerups visionære arkitekter på toppen af den højeste boligblok med udsigt over hele komplekset. Første gang møder vi arkitekten til det originale boligkompleks fra 1970, der med papplancher og i store vendinger entusiastisk fremlægger sin vision for Gellerup. Arkitekten fremstår i bagklogskabens lys latterligt naiv og vi tilskueren har ikke andet end latter til overs for ham. Den satiriske kritik skærpes og latteren bliver til tårer, da endnu en scene udspiller sig på toppen af boligblokken. I nutiden møder vi så helhedsplanens arkitekt, der næsten en til en - dog nu med iPad, men i lige så store vendinger og lige så entusiastisk - fremlægger sin fornyelsesvision for Gellerup. Helhedsplanen udpeges af forestillingen som intet andet end en gentagelse af fortidens fejlslutninger. Forestillingen stiller sig kritisk - ikke over for helhedsplanen som sådan - men over for den naivitet og den udemokratiske tankeproces, der ligger bag planen.

Kritikken udpensles yderligere, når vi til slut befinder os i det nye Gellerup. I en utopisk idealiseret fremtid, hvor indvandrerdrøge går tidligt fra danskeksamen, fordi opgaverne er dem for lette, og med selvfølgelighed trækker deres scooter på de stier, hvor det er forbudt at køre, kropsliggøres med tyk ironisk distance den naivitet, forestillingen har udset sig som fokus for sin kritik af helhedsplanen.

Virkeligheden italesat

Forestillingen her udspringer af og gør brug af virkeligheden. Man kan ikke direkte kalde forestillingen for virkelighedsteater, da virkeligheden som sådan ikke er iscenesat. Forestillingen referer dog til en meget virkelig problemstilling og kan som sådan ses som et indspark i en debat. Men forestillingens insisteren på ikke at forgribe sig på den virkelighed, den udspringer af, peger på en pragmatisk tilgang til denne virkelighed. De episke greb og den sammenklippede kalejdoskopiske struktur giver et langt mere komplekst billede af den virkelighed, Gellerup er, og hæver sig således over den direkte domsfældelse. Med den etiske appel italesætter forestillingen helhedsplanens manglende blik for netop denne kompleksitet og sammensathed. Den ideelle version af Gellerup er da skøn, men også hul og ensidig.

Bygning 4-7-12

Svalegangen, Aarhus i samarbejde med Dramatikeruddannelsen og Skuespillerskolen ved Aarhus Teater.

Ide og instruktion: Per Smedegaard.

Tekst: Henrik Szklany, Niclas Ashkan Johansen og Simone Isabel Nørgaard.

Scenografen: Nikolaj Heiselberg Trap.

Dramaturg og konceptudvikler Kjersti Hustvedt.

Johan Holm Mortensen

Cand.mag. i dramaturgi.

Undervisningsassistent i Teaterhistorie v.

Dramaturgi, Aarhus Universitet.

Hotel Pro Forma blæser ny luft i taleteatret

Hotel Pro Forma: *Den der hvisker lyver*, Republique

Af Laura Luise Schultz

Det er en lille løgn, der bliver afsæt for hele handlingen i Hotel Pro Formas livtag med det dramatiske teater, *Den der hvisker lyver*. På den måde går instruktør Kirsten Dehlholm og dramatiker Astrid Øye konsekvent til værks og skaber tekstteater, hvor hele handlingen drejer sig om det, man kunne kalde dramaets grundproblem: Hvordan ord forpligter, hvordan ord fremkalder effekter i et andet register i form af fysiske handlinger på scenen – men også udenfor.

Stykket handler simpelthen om, hvordan ord former og skaber vores virkelighed.

Dramatikeren som ghostwriter

Selve plottet er enkelt, men på bedste Shakespeare-vis fuldt af dobbeltbetydninger og rollespil, spejlinger og forvekslinger: Den lange rødhårede digter Otto, hvis umådelige følsomhed til forveksling ligner almindeligt sløvsind, læser en annonce efter pårørende til afdøde Jenny Holst. Otto opsøger den kittelklædte dame i kapellet med en opdigtet historie om, at rødhårede Jenny var hans livs kærlighed. Uagtet, at Ottos minder om Jenny på ingen måde passer med kitteldamens oplysninger om Jenny som en subsistensløs kattedame, lever digterspiren sig sådan ind i sorgen, at han opnår fornyet omsorg fra sin eks-kæreste. Alt imens denne eks-kærestes nye, handlekraftige mand – en tvillingefigur spillet af to synkroniserede skuespillere – sætter sig for at komme til bunds i den usammenhængende historie.

Undervejs udvikler historien sig fra kærlighedstragedie over kriminalintrige til gotisk spøgelseshistorie, da kapellets kister til slut åbnes i jagten på sandheden – liget

– der viser sig aldrig at have eksisteret. Fra starten har dødsannoncen været en fiktion, men fiktionen bliver netop dén bindende og forpligtende talehandling, der sætter hele det forviklede plot i gang. Den morbide intrige bliver således også en allegori over dramatikerens som *ghostwriter*, forfatter af disse evigt substansløse figurer, der skal inkarneres igen og igen i stadigt nye kroppe, som evindeligt gennemspiller de samme, og dog altid aktuelle, kriser og kærlighedsforviklinger.

Ord i rum

Hotel Pro Forma bliver gerne opfattet som visuelt teater i traditionen fra bl.a. Robert Wilson, som er den væsentligste enkeltstående inspirationskilde til Kirsten Dehlholms arbejde. Men i modsætning til Dehlholms tidlige arbejde i Billedstofteater har ordene altid spillet en væsentlig rolle i Hotel Pro Forma. Som Dehlholm da også har gjort opmærksom på i forbindelse med premieren på *Den der hvisker lyver*, var en af de første Hotel Pro Forma-forestillinger, *Æter*, baseret på en nyskreven tekst af Inger Christensen. Siden har Hotel Pro Forma i lige så høj grad som den visuelle perception undersøgt den sproglige. Hvordan kan sproget indgå i teater og performance på andre måder, end vi kende det fra det psykologisk indlevede drama? Som et æstetisk virkemiddel i sin egen ret, på linje med de øvrige virkemidler, sanselag og kunstarter i teatret – som litteratur, som tekst, som et stoffligt lag med sansemæssige, klanglige, lydige, gestiske og poetiske effekter, men *ikke* som bærende lag for et narrativt plot, der underordner alle andre aspekter af forestillingen under sin styrende logik.



Sarah Boberg, Pelle Nordhøj Kann, Rasmus Hougaard, Rikke Lylloff, Özlem Saglanmak, Nils P Munk. Foto: Claudi Thyrrstrup

Hotel Pro Forma har gennem årene arbejdet med klassisk og modernistisk litteratur, med poesi og poptekster, romaner og essays og mange andre litterære genrer. De har reciteret, sunget, projiceret og distribueret tekster og ord ud i rummet, så de er fremstået næsten skulpturelt.

Ligesom en anden beslægtet kunstner i den visuelle tradition, Heiner Goebbels, har Dehlholm frem for antilitterært teater altså langt snarere, og i al ubemærkethed, stået for en *udvidelse* af litteraturens råderum i teatret og givet litterære tekster nyt liv og publikum på scenen. Et liv, der har været med til at rykke ved forestillingen om, hvad en teatertekst kan være.

Parallele livsbaner

Med *Den der hvisker lyver* vender Dehlholm sig nu omsider mod dramaet, og stykket er således også Dehlholms udfordring til sig selv: Det er oplagt, at netop dramaet er et næsten ubeskrevet felt for Hotel Pro Forma, hvor noget

nyt kan ske. Det er dog ikke sådan, at Dehlholm slet ikke har arbejdet med klassisk drama før. Hun har bl.a. lavet workshop-produktioner over Ibsens *Gengangere* i Århus og Norge, og et af de centrale greb herfra, nemlig brugen af baner i rummet til at strukturere skuespillernes bevægelser, er løftet med over i *Den der hvisker lyver*.¹ Således modarbejdes enhver ansats til psykologisk indlevelse af de rigide rumlige spilleregler: Hver skuespiller bevæger sig i sin egen bane, og de kigger ikke på hinanden, men lige fremad, fordi de henter teksten fra en projektion over publikum frem for at lære den udenad. Stiliseringen er så dominerende, at når en bane endelig krydses, og skuespillerne ser på hinanden, bliver effekten enorm. Den skematiske, fysiske adskillelse skaber en afstand mellem skuespillerne, der er med til at give plads til teksten som et næsten rumligt element.

1) Se Erik Exe Christoffersen: "*Gengangere* som performance" in *Peripeti* nr. 5, 2006.

Selv scenografien har sin egen bane, hvor den står og lyser med sine skulpturelle neon-effekter og kun indirekte refererer til teksten og handlingen med sine mange neokatte og beholdere af lysende kulørte og dampende væsker.

Rummets baner modsvares også på lydsiden, hvor en række klassiske popsange inddeler handlingsforløbet. Sangene fungerer som strukturerende "rumdelere" mellem plottets akter. De lægger desuden et ekstra ekko-rum ind over teksten: Ligesom med scenografien opstår der ind i mellem sammenfald og referencer mellem dialogen og sangene.

I *Den der hvisker lyver* bliver banerne imidlertid også en integreret dramaturgisk pointe, der illustrerer karakterernes adskilthed fra hinanden på hver sin livsbane, som Otto med sin lille løgn forsøger at krydse.

Lysende ord

Det helt afgørende greb i forestillingen bliver dog den materielle fusionering af ord og billede, som opstår, når skuespillernes kroppe forsvinder i mørket, og kun de selvlysende kostumer træder frem som bærere af ordene. Den i fiktionen fraværende, men på scenen nærværende Jennys Henrik Vibskov-kjole træder frem som en medspiller i sin egen ret. Kjolen repræsenterer, som et kunstværk i sig selv, det nærværende fravær, hvorom hele plottet går i spin og udspinder sig. Det er et nærmest genialt træk at opløse bindingen til skuespillerkroppen og det psykologiske teater – ikke ved at forvise skuespilleren fra scenen, og ikke (kun) ved at adskille stemme og krop gennem tekniske lydeffekter, men ved gennem et visuelt greb at opsuge skuespillerkroppene i mørket og som et fotografisk negativ vende hierarkiske automatkoblinger mellem ord, stemme og krop som bærere af det sceniske nærvær på hovedet. Vi har stadig hele værdien af live-skuespilleren præsenteret, men uden krop-stemme-symbiosens nærværsmetafysik. Det giver en umiddelbart magisk effekt, der peger

tilbage gennem hele Dehlholms værk til hendes eksperimenter med synskonstruktioner og perceptionseffekter i fx *Hvorfor bliver det nat mor?* og videre frem til den kommende Nabokov-produktion, som vi fik en smagsprøve på i Republiques workshop-visning sidste forår, hvor Dehlholm ligeledes eksperimenterer med at mørklægge scenen.

Plot som samlesæt

Hvad der får lov at stå frem i Dehlholms ord-teater er, at også plottet består af en række elementer, som man kan arbejde rumligt med. Øyes stykke har en enkelhed over sig, der gør det velegnet til at lege med de store narrative enheder – forløb, tematik, genre, karakterer. Karaktererne repræsenterer således klassiske positioner eller aktanter i fortællingen: (anti-)helten, der har et projekt om at finde kærligheden, hjælpere, givere og modstandere. Men de spejler sig i hinanden og overtager hinandens funktioner og positioner, de bakser med hver deres projekt i det store spil, og på den måde bliver plottet mere komplekst end som så – det kan varieres i en uendelighed, og med en ganske lille forskydning af stemning og iscenesættelse er vi ovre i en helt anden genre. Øyes tekst balancerer mellem humor og tragedie, mellem psykologi og formalisme. Det er en reel historie om kærlighed og tab, men ved at forrykke perspektivet lader Dehlholm os se, at også vores egen smerte, lykke, og alle de små og store livsløgne der i mellem, er gjort af samme bestanddele og lader sig betragte i et andet lys – selvlysende fx! Ikke for ingenting starter og slutter forestillingen med at rette vindmaskinen mod publikum: Det er *vores* forventninger om hvad teater er og må og kan være, der skal blæses grundigt igennem!

Teksten i laboratoriet

Den der hvisker lyver er udviklet til Republique, hvor Hotel Pro Forma er huskompagni. Det betyder bl.a., at forestillingen er udviklet i teatrets laboratorie-program, Que. Tanken med

laboratoriet er at give kunstnerne mulighed for at prøve nogle alternative udfordringer af i flere tempi, inden et egentligt prøveforløb. Således lå den første workshop på *Den der hvisker lyver* helt tilbage i foråret 2010, og den var jeg så heldig at få lov at følge på sidelinjen. Det var et helt andet cast, der deltog dengang, end de skuespillere, der står på scenen nu. Begge hold består af fantastiske skuespillere, men det, jeg oplevede som karakteristisk for workshoppen, var bl. a. den enorme udfordring, det er for klassisk uddannede skuespillere at arbejde fysisk-improvisatorisk med den type spilleregler, som Dehlholm bygger sine forestillinger op omkring. Ligeledes er det en øvelse at forbinde intensiteten fra det dramatiske teater med performance-genrens rumligt-visuelle virkemidler, og det er min klare opfattelse, at det tætte samspil mellem dramatiker og instruktør på basis af workshoppen har været helt afgørende for at få form på både tekst og iscenesættelse. Selv om Dehlholm har arbejdet på denne måde i mange år, er det stadig en udfordring for teatret at krydse hen over genre-mæssige opdelinger mellem taleteater og performanceteater. På den led er *Den der hvisker lyver* med til at rykke forventninger, ikke bare hos publikum, men også i produktionsleddet.

Hotel Pro Forma: *Den der hvisker lyver*,
Republique
Koncept og instruktion: Kirsten Dehlholm
Manuskript: Astrid Øye

Laura Luise Schultz

Adjunkt ved Teater og Performance Studier, Københavns Universitet. I Peripetis redaktion 2005.

English Summaries

Robin Nelson| What is at stake in "Practice as Research initiative"?

This article begins with a brief history of the emergence of Practice as Research (PaR) noting different terminology in different contexts and marking misapprehensions and misunderstanding arising from a range of standpoints amongst the individuals and institutions involved. It proceeds to lay out adjustments required in making the shift from "practitioner" to "practitioner-researcher" in the context of contemporary HEIs. Sketching some key changes over the past century which have led to a strong advocacy of embodied cognition in recent years, the article sets out a multi-mode approach in an epistemological model for PaR. The model embraces varying modes of knowing: know what; know how; know that. It is the convergence of evidence adduced by different modes of research which contributes to the rigour of the overall approach.

Erik Rynell| Skådespelarens väg til kunskap: situation och kropp.

The actors way to knowledge: situation and body. In the article I discuss finds within cognitive science in relation to artistic knowledge in scenic acting. I point to commonalities between the concepts of "situated" and "embodied" cognition and vital elements in the actor's work.

Carsten Friberg og Christine Fentz| Veje og vildveje: Om idealer i forskning. Tours and detours: On ideals in research.

In this article we present our view on artistic research both in principle and through an art work which comprises both artistic practice and research. Our intention is to emphasize the notion of artistic research in contrast to research [udviklingsvirksomhed] which we find to be, for strategic reasons, a problematic notion in regard to positioning the field in international as well as in national contexts.

Falk Heinrich| Om integrationen af videnskabelige og kunstneriske metoder. On the integration of academic and artistic methodologies.

The paper reflects upon the integration of academic-scientific methods and artistic strategies for art and technology projects that address user participation in a socially defined domain. The paper proposes Luhmann's relative difference between medium (loosely coupled elements) and form (tightly coupled constituents) as a theoretical and heuristic tool for productive interferences between artistic and scientific methods. The paper elaborates upon and exemplifies the proposed heuristic through various art and technology projects. (A first (English) version of this paper has been presented at the Art of Research conference in Helsinki 2012 and can be downloaded from the conference website).

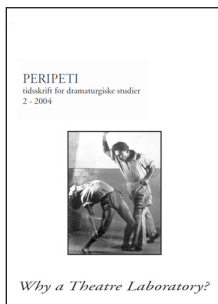
Ida Dannerskjold-Samsøe| Læring i kreative organisationer. Learning in artistic organizations

The article deals with learning in artistic organizations. The focus is centered on how organizations learn through interpretation and talks about action, in order to provide a basis for development. In artistic organizations the creative process as well as the final art product is carrying meaning and has its own unique character and importance. To transfer learning from one project to another can be complex, because it is an open question what experience, it makes sense to use from project to project. The empirical material for the PhD project is collected at Aarhus Theatre, where I am doing a case study. The organization is chosen because the theatre continuously strives to improve its organizing around the plays through permanent evaluation meetings. At these meetings the work processes connected to the staging of the plays are evaluated by employees. The activities of Aarhus Theatre is cyclical, but with the specific structure that new artists, new managers in the figure of directors and set designers enter as project staff from the outside (almost) every time a new process is begun. In this article, I put the focus on the challenges of evaluation in the light of this construction.

Tidligere udgaver af Peripeti



Peripeti 1 - 2004
Jon Fosse



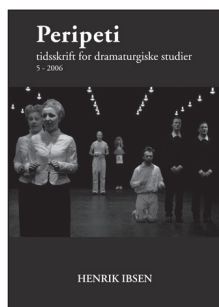
Peripeti 2 - 2004
Why a theatre laboratory?



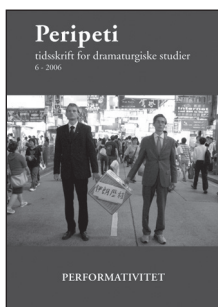
Peripeti 3 - 2005
Ny dansk dramatik



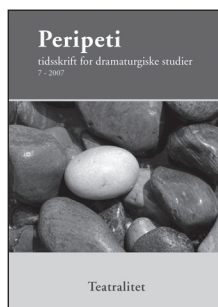
Peripeti 4 - 2005
Dogmer og dramaturgi



Peripeti 5 - 2006
Henrik Ibsen



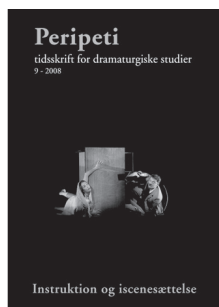
Peripeti 6 - 2006
Performativitet



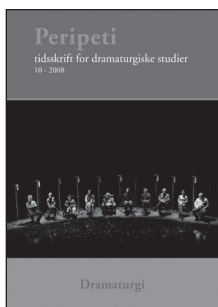
Peripeti 7 - 2007
Teatralitet



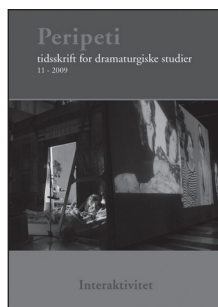
Peripeti 8 - 2007
Teatertekster



Peripeti 9 - 2008
Instruktion og iscenesættelse



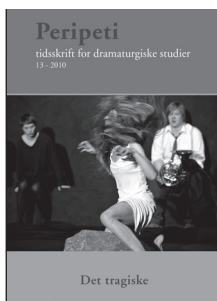
Peripeti 10 - 2008
Dramaturgi



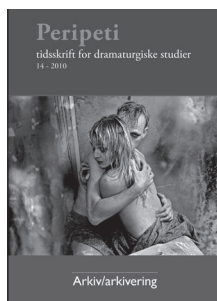
Peripeti 11 - 2009
Interaktivitet



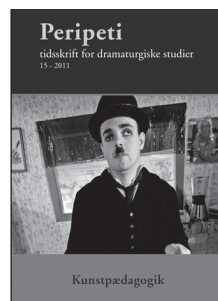
Peripeti 12 - 2009
Teaterpolitik og teaterledelse



Peripeti 13 - 2010
Det tragiske



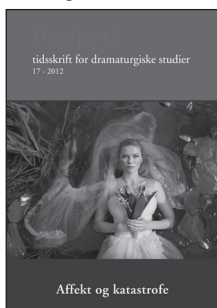
Peripeti 14 - 2010
Arkiv/arkivering



Peripeti 15 - 2011
Kunstpædagogik



Peripeti 16 - 2011
Kreative strategier



Peripeti 17 - 2012
Affekt og katastrofe



Peripeti 18 - 2012
Publikum