

Sansningens sansning af sig selv

Kunstnerisk forskning som kilde til revitalisering af kreative fællesskaber

Olsen, Jens Skou

Published in:
Nye dimensioner

Publication date:
2014

Document Version
Også kaldet Forlagets PDF

Citation for published version (APA):

Olsen, J. S. (2014). Sansningens sansning af sig selv: Kunstnerisk forskning som kilde til revitalisering af kreative fællesskaber. I L. L. Schultz, & S. Jarl (red.), *Nye dimensioner: Hvad er kunstnerisk forskning?* (s. 103-122). Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact rucforsk@kb.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

NYE DIMENSIONER

**- Hvad er kunstnerisk
forskning?**

Symposium
24.-26. november 2011

- Rapport redigeret af Laura Luise Schultz og Stig Jarl
- LIGNA: The New Man

Teater og Performance Studier 2014

Nye Dimensioner – Hvad er kunstnerisk forskning?

Rapport fra symposiet 24. – 26. november 2011 på KUA

Redaktion: Laura Luise Schultz og Stig Jarl

Symposiet var tilrettelagt af :

- Forsøgsstationen v/ Lotte Faarup og Øyvind Kirchhoff
- Efteruddannelsen, Statens Teaterskole v/Kerstin Anderson og Miriam Frandsen
- Teater og Performance Studier, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet v/ Laura Luise Schultz og Stig Jarl

Symposiet og gæstespillet med Ligna blev gennemført med støtte fra Scenekunstudvalget under Kunstrådet og Københavns kommunes scenekunstudvalg



Rettighederne til The New Man tilhører Ligna ligna@fsk-hh.org

Rapporten er til fri download og må benyttes med kildeangivelse.

Grafisk Design: Mette Andreasen

Tryk: Publi©Kom

Udgivet af Teater og Performance Studier, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet 2014

Denne publikation udkommer både i trykt form og elektronisk.

Denne udgave er den elektroniske og har ISBN 978-87-91444-07-9

INDHOLD

STIG JARL OG LAURA LUISE SCHULTZ: Forord	05
KAREN VEDEL: Nye dimensioner – nye samtalepartnere?	10
FALK HEINRICH: Art and Technology – en kunst-baseret (art-based) universitetsuddannelse og et forskningsfelt	15
STIG JARL: Udvikling eller indviklet? - et forsøg på at udrede tråde	23
YLVA GISLÉN: Konstnärlig kunskapsproduktion: antaganden, avsikter, förutsättningar	40
DE TRE REJSER – kunsternes forskning og udforskning af verden	43
Rejse 1	
KIRSTEN DEHLHOLM: Omgivet af virkeligheder.	44
FRIBERG, FENTZ OG FRIIS: Nordisk Sommeruniversitets kunstneriske forskningsarbejde	49
NULLO FACCHINI: Hvad er kunstnerisk forskning?	51
Rejse 2	
ERIK RYNELL: Konstnärlig forskning och Inter Arts Center.	53
BARBARA SIMONSEN: Kunstnerisk forskning i Laboratoriet	59
RAPID EYE	67
Rejse 3	
LOTTE FAARUP OG ØYVIND KIRCHHOFF: Forsøgsstationens bidrag til praktisk præsentation af kunstnerisk forskning	68
ANDERS PAULIN: Notions for a lecture	71
JOACHIM HAMOU: Introduktion til en non-institutionell praksis	80
KITT JOHNSON: At række efter det umulige udvider grænserne for det mulige	83
JENS SKOU OLSEN: Sansningens sansning af sig selv. Kunstnerisk forskning som kilde til revitalisering af kreative fællesskaber	90

CECILIE ULLERUP SCHMIDT: On the distribution of time: Thoughts in the aftermath of the CASINO workshop project at HAU3	107
STEFANIE WENNER	110
STEVE DIXON	111
HENRIK VESTERGAARD FRIIS	112
MIRIAM FRANDSEN: LIGNA and The New Man – do not hope for the impossible, just do it	113
ANNE-SOFIE MUNK AUTZEN: LIGNA and The New Man - impressionistiske deltagerindtryk	117
LIGNA: The New Man. Four Exercises in utopian Movements	121
PROGRAM FOR SYMPOSIET	152

Forord

Laura Luise Schultz

Laura Luise Schultz, Ph.d. er lektor ved Teater og Performance Studier. Forskningsinteresser omfatter bl.a. avantgarde- og samtidsteater, herunder udvekslingen mellem akademisk og kunstnerisk forskning.



Stig Jarl

Stig Jarl er lektor ved Teater og Performance Studier og har særligt interesseret sig for teaterpolitik og teaterhistorie



Denne rapport dokumenterer symposiet *Nye dimensioner – Hvad er kunstnerisk forskning*, som løb af stablen d. 24. – 26. november 2011 på Københavns Universitet Amager. *Nye dimensioner* blev organiseret af Forsøgsstationen, Efteruddannelsen ved Statens Teaterskole samt Afdeling for Teater og Performance Studier, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet.

Forsøgsstationen er i sig selv et vidnesbyrd om det øgede fokus på kunstnerisk forskning, som har præget det seneste årti. Som en platform for scenekunstneriske eksperimenter og undersøgelser i bredeste forstand sætter Forsøgsstationen netop kunstneriske udviklingsprocesser i centrum.

Efteruddannelsen ved Statens Teaterskole (nu Statens Scenekunstscole) har i en årrække været helt fremme i forreste række med at introducere internationale kunstnere og scenekunstneriske strømninger i Danmark. Efteruddannelsen er med sit internationale udsyn en central aktør i udviklingen af det danske scenekunstmiljø. Med de nye krav om kunstnerisk udviklingsvirksomhed ved de kunstneriske uddannelser vil denne dimension af arbejdet på Statens Scenekunstscole forhåbentlig kun blive styrket. Afdeling for Teater og Performance Studier har i forbindelse med de seneste studieordningsrevisioner taget konsekvensen af et ændret scenekunstnerisk landskab, såvel i Danmark som internationalt. Dels har afdelingen skiftet navn fra Teatervidenskab til Teater og Performance Studier, for i højere grad at reflektere det store felt af scenekunstneriske aktiviteter, som ligger uden for det klassiske teaterbegreb, i grænsefelterne mellem kunstarterne, og som i bredeste forstand går under navnet performance. Mere vigtigt er dog, at et ændret fagudbud forsøger at reflektere en tydeligere praksisdimension og udveksling mellem det akademiske og det kunstneriske felt samt andre praksisfelter. Som æstetisk universitetsfag er Teater og Performance Studiers faglige praksis kendetegnet af en kunstnerisk og æstetisk sensibilitet, samtidig med at den er informeret af en lang videnskabelig forskningstradition, som kan bidrage til at kvalificere forskningsdimensionen inden for et relativt nyt og tværgående felt som kunstnerisk forskning, samt andre former for praksisorienteret forskning og forskningsbaseret praksis.

Vi forsøgte med symposiet at tage temperaturen på de omdiskuterede begreber kunstnerisk forskning og kunstnerisk udviklingsvirksomhed ved at invitere kunstnere og andre aktører i feltet til at præsentere egne erfaringer, snarere end at komme med håndfaste politiske udmeldinger.

Tanken var på ingen måde at nå frem til definitioner, distinktioner og afgrænsninger, men snarere det omvendte: at holde feltet åbent i en første kortlægning af landskabet og anlægge en udforskende, snarere end en kategoriserende, tilgang. Vi ønskede at synliggøre en tydelig vækst i grænsefelterne mellem kunst og forskning, som den bl.a. viser sig i arbejdet med teaterlaboratorier; øget udveksling mellem kunstnere og akademikere, både i den udøvende del af scenekunsten og mellem uddannelsesinstitutionerne; og et øget fokus på proces og udvikling, bl.a. gennem eksperimentalscener og formater såsom Eventministeriet og Det Røde Rum på Det Kongelige Teater, Que på Republique, Contact på Betty Nansen Teatret, Laboratoriet på Entréscenen (nu Bora Bora), m.fl. Inden for uddannelsesfeltet må udviklingen na-

turligvis ikke mindst ses i lyset af Bologna-processens krav om fælles EU-normer for uddannelse, herunder forskeruddannelse. Denne udvikling er imidlertid ikke nogen isoleret, administrativ øvelse, men griber ud i hele det udøvende felt og vores måde at tænke kunstneriske processer på.

Det var vores ønske at skabe et symposium, der tog udgangspunkt i det udøvende scenekunstmiljø og gav kunstnere og andre aktører mulighed for at komme med deres bud på kunstnerisk forskning her og nu, med afsæt i den allerede eksisterende praksis og med fokus på visioner for fremtiden.

Symposiet var derfor anlagt over formaterne *mødet* og *rejsen*: Vi ønskede at præsentere konkrete værker og samtaler med kunstnere, der reflekterede over deres egen praksis. Vi ønskede samtidig at skabe møder mellem kunstnere indbyrdes i denne refleksion over egen praksis.

Symposiet åbnede med to forestillinger. På Hofteatret genopførte Zarathustras Onkel v/ den danske performancekunstner Henrik Vestergaard Friis, Harald Landers *Etudes*, og på KUA præsenterede den tyske scenekunstgruppe Ligna *The New Man. Four Exercises in Utopian Movements*. Efter forestillingen med Ligna var der artist talk styret af Miriam Frandsen.

På symposiets anden dag indledte Ylva Gislén, som er leder af den nationale kunstneriske forskerskole i Sverige, med en konkret kortlægning af den kunstneriske forsknings historiske udvikling og udbredelse i Skandinavien og Europa.

Herefter kunne publikum vælge mellem tre rejser med hver tre oplægsholdere, der fortalte om deres egen praksis som kunstnerisk forskning.

Rejse 1: Kirsten Dehlholm fra Hotel Pro Forma, Nullo Facchini fra Cantabile 2 og Nordisk Sommer Universitet repræsenteret ved Christine Fentz, Carsten Friberg og Henrik Vestergaard Friis.

Rejse 2: Erik Rynell fra Teaterhögskolan i Malmö, Barbara Simonsen fra Laboratoriet samt Rapid Eye v/ Samuel Gustavsson og Niclas Stureberg.

Rejse 3: Forsøgsstationen v/ Lotte Faarup og Øyvind Kirchhoff, Joachim Hamou og Anders Paulin.

Efter en fælles opsamling ledet af ordstyrer Mette Sandager sluttede koreografen Kitt Johnson dagen af med workshop og refleksionssamtale i Multisalen.

Symposiets tredje dag var præget af refleksioner over kunstnerisk praksis i institutionelle sammenhænge: Jens Skou Olsen fra Rytmsk Musikkonservatorium i København og Benita Haastrup demonstrerede sansningens erkendelsespotentialer i en form for lecture-koncert, hvorefter Ylva Gislén, Sverre Rødahl (Statens Teaterskole), Ralf Strøbech (Statens Teaterskole), Njål Sparbo (Kunsthøgskolen i Oslo) og Jens Skou Olsen diskuterede *Kunstnerisk forskning og udviklingsarbejde på uddannelserne i Norden* i en rundbordssamtale.

Endelig sluttede symposiet med to internationale gæster, der fortalte om deres kunstneriske forskningsarbejde inden for hhv. teater- og uddannelsesinstitutioner: Steve Dixon fra Brunel University, London, fortalte om sit arbejde med digitale medier og teaterproduktion i universitetsregi, mens dramaturg og kurator Stefanie Wenner fortalte om workshoppen *Casino. We work hard for the money*, ved teatret Hebbel am Ufer (HAU) i Berlin.

Rapporten følger ikke slavisk symposiets struktur og er heller ikke en udtømmende dokumentation af dette. Ikke alle deltagere havde mulighed for at bidrage med et skriftligt materiale til rapporten. Til gengæld har vi fået uddybende kommentarer og indlæg, både fra talerne og fra andre deltagere i symposiet, der på forskellig vis var særligt engagerede i diskussionerne eller i bestemte problemstillinger.

Således skriver Cecilie Ullerup Schmidt fra et deltagerperspektiv om Stefanie Weners Casino-workshop. Karen Vedel diskuterer nye samarbejdsperspektiver mellem universiteter og kunsthøjskoler i forlængelse af Bologna-processens krav om forskningsbaserede kunstuddannelser, mens Falk Heinrich tilføjer et konkret og målrettet blik på udvekslingen mellem kunst og akademisk i sin artikel om den kunstbaserede universitetsuddannelse Art and Technology ved Aalborg Universitet.

Stig Jarl bidrager med et forsøg på en historik over det kunstneriske udviklingsbegreb, som kommer omkring både Kulturministeriets udredning og Frascati-manualen. Vi har valgt at lade bidragsydernes indlæg stå så uredigerede som muligt. Dermed ønsker vi at betone rapportens karakter af et tidsbillede, som indfanger et bestemt moment i det danske scenekunstmiljøes udvikling af og livtag med fænomenet kunstnerisk forskning.

Rapporten indeholder også den engelske tekst til *The New Man*, som Ligna har givet os tilladelse til at publicere. Det er vi meget taknemmelige for.

Det var oprindeligt tanken, at symposiet skulle følge op på den dengang ventede kulturministerielle udredning om forskning på de kunstneriske uddannelser, men udredningen kom senere end ventet. Konferencen fandt derfor sted umiddelbart inden Kulturministeriet udsendte *Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed. Udredning om vidensgrundlaget på de videregående kunstneriske uddannelser* i januar 2012.

Til gengæld gjorde det muligvis debatten på konferencen mere fri til at fokusere på det kreative og visionære potentiale frem for de positionerings- og grænsekampe, som begrebet kunstnerisk forskning særligt giver anledning til i en uddannelsespolitisk kontekst. Visse af indlæggene i vores rapport er dog skrevet efter, at Kulturministeriets udredning udkom, og kan derfor forholde sig til den.

Arrangørerne takker Scenekunstudvalget under Statens Kunstråd og Københavns kommunes scenekunstvalg, hvis tilskud gjorde det muligt at gennemføre både symposium og gæstespil med Ligna.

Denne rapport fra symposiet *Nye dimensioner – Hvad er kunstnerisk forskning?* har været længe undervejs, og landskabet har allerede forandret sig, ikke mindst gennem nye politiske udmeldinger omkring strukturen for de scenekunstneriske uddannelser,



herunder debatten om placeringen af en performanceuddannelse. Også nye initiativer fra fagfeltet, som fx seminaret om *Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed* som fandt sted på Aarhus Teater i maj 2013 i forbindelse med ILT-festivalen, og som på mange måder fulgte op på *Nye dimensioner*, er med til at bringe udviklingen videre. Hvor *Nye dimensioner* i høj grad ønskede at synliggøre de mange facetter af kunstnerisk forskning og udviklingsvirksomhed, var der på seminaret i Aarhus et mere eksplicit politisk og definatorisk fokus på at diskutere rammer og betingelser for kunstnerisk forskning i samarbejdet mellem institutionerne.

Som redaktører kan vi kun beklage den lange produktionstid over for vore bidragsydere og samarbejdspartnere. Samtidig mener vi, det er vigtigt, at rapporten kommer ud trods forsinkelsen. Rapporten indeholder væsentlige refleksioner og overvejelser, som stadig er aktuelle, og den giver et tidsbillede af et bestemt moment i et felt i stærk og stadig udvikling.

Nye dimensioner - nye samtalepartnere

Karen
Vedel



Karen Arnfred Vedel, Ph.d., adjunkt ved Teater og Performance Studier, Københavns Universitet, tidligere danser. Forskningsområder inkluderer bl.a. kunstnerisk forskning inden for scenekunst, moderne dans, teaterhistorie og historiografi samt site specific performance.



Det kan synes som en selvfølge, at kunstnerisk forskning er del af grundsubstansen i kunstnerisk arbejde, at evnen til stille skarpe og kritiske spørgsmål - både til og fra et udgangspunkt i egen *métier* - er et integreret aspekt af arbejdet som skabende kunstner. Af samme grund må en opøvnings af denne evne formodes at have en væsentlig plads, ikke alene i praksisfeltet, men også på de kunstneriske uddannelser og deres tilgrænsende fagområder på universiteterne. Det er imidlertid en kendsgerning, at det nyskabende og insisterende undersøgende i dansk scenekunst oftest finder sted inden for forholdsvis snævre rammer. Konferencen *Nye Dimensioner* bød på anledning til at gøre en større kreds bekendt med noget af det forsøgs- og udviklingsarbejde, der pågår. Antallet af spørgelystne deltagere vidnede om stor interesse – og den brede vifte af fortolkninger vidnede om en yderst rummelig forståelse af, hvordan det er muligt at arbejde med en forsknings- eller udviklingsbaseret tilgang i scenekunsten. Sidst men ikke mindst tydeliggjorde konferencen, at der er store – og forventeligt frugtbare - udfordringer i den kunstfaglige dialog mellem det kunstproducerende felt, de kunstneriske og de traditionelt videnskabeligt funderede uddannelser. Dem vender jeg tilbage til – efter en kort opsummering af de seneste par måneders indspil i diskussionen.

Nye indspil

Siden *Nye Dimensioner* er der fra officielt hold føjet nye perspektiver til de problemstillinger, som konferencen rejste. Statens Kunstråd introducerede i december 2011 'det kvalificerede eksperiment' som et af satsningsområderne for rådets arbejde 2011 – 2015. I handlingsplanen står der videre, at 'det kvalificerede eksperiment' kan komme til udtryk i produktionen af værket, i værket selv og/eller i mødet mellem værk og publikum. Desuden er det kendetegnet ved, at det "overrasker, ryster og forskyder, ligesom det kan skabe nye forbindelser, pege på ukendte potentialer og skabe fornyelse" (Kunstrådets Handlingsplan, 2011: s. 5). I Scenekunstudvalgets udlysning af støtteområder omsættes denne del af handlingsplanen i indkaldelse af ansøgninger til 'udviklings- og andre aktiviteter, hvor der ikke er krav om visning for et publikum'. Formuleringen signalerer en prioritering, der går ud over udvalgets hidtidige fokus på støtte til teaterdrift og produktion af forestillinger.

Kulturministeriets rapport fra januar 2012 *Kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Udredning om vidensgrundlaget* på de videregående kunstneriske uddannelser (herefter benævnt KUV) lægger an til begrebsafklaring vedr. kunstnerisk forskning på uddannelsesområdet. Det politiske bagtæppe for udvalgsrapporten er et sammenhængende kompleks af Bologna-aftalen, den igangværende akkrediteringsproces og de deraf følgende krav til vidensproduktion på de kunstneriske uddannelser. Som bekendt sætter Bologna-aftalen sig også igennem i øgede krav til internationalisering, som kommer til udtryk i nye samarbejder mellem danske og udenlandske institutioner. Etableringen af samarbejder med udenlandske institutioner, der har en længere tradition for komplementering af

traditionel forskningsbaseret vidensproduktion med viden frembragt på baggrund af kunstnerisk udviklingsarbejde, tvinger undervisere og administration – ikke mindst på universiteternes kunstfag - til at tænke i nye baner.

Kunstnerisk forsknings- og udviklingsarbejde er med andre ord 'det nye sort'. Det gælder ikke blot i det scenekunstneriske praksisfelt og på uddannelsesområdet – også i mere samfundsøkonomisk henseende er der tegn på en hidtil ukendt værd(i)sættelse af den type viden, som produceres i kunst- og kulturverdenen. På denne baggrund vil jeg kort opsummere nogle af de spørgsmål og perspektiver, som tegner sig i forlængelse af bl.a. KUV.

Terminologi

Udvalget (bestående af repræsentanter på rektorniveau for de kunstneriske uddannelser, repræsentanter for universiteternes forskerskoler og ministeriets embedsfolk) læner sig op ad diskussioner og begrebsdefinitioner fra det øvrige Norden, idet det anbefaler at oversætte det engelske begreb 'artistic research' med 'kunstnerisk udviklingsvirksomhed'. I rapporten ledsages oversættelsen af følgende definition:

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. (KUV s.18)

Med nye begreber etableres nye sondringer. Det gælder også her, hvor begrebet *kunstnerisk udviklingsvirksomhed* peger på den undersøgende og reflekterende del af kunstnerisk praksis som et felt for videns- og erkendelsesproduktion, der kan sidestilles med videnskabelig forskning i lovgivningsmæssig henseende (s. 11). Kunstnerisk udviklingsvirksomhed er altså *noget andet* end videnskabelig og praksisbaseret forskning. Det adskiller sig også fra *kunstnerisk praksis*, noterer udvalget, idet de dog understreger, at der kræves yderligere præcisering af kriterierne for, hvornår kunstnerisk praksis bliver til udviklingsarbejde og omvendt. Videre fremhæver rapporten vigtigheden af dokumentation, refleksion og formidling, idet den dog bemærker, at de midler, hvormed en sådan finder sted, bør udstikkes indenfor de enkelte kunstområder. Så langt, så godt.

Det er hensigten bag udvalgets definition af kunstnerisk udviklingsvirksomhed, at den skal "bidrage til at skabe grundlag for de enkelte institutioners etablering af klare strukturer og begreber, som er nødvendige for at organisere, styre og synliggøre deres aktiviteter inden for kunstnerisk udviklingsvirksomhed" (s. 45). Der er bare det, at Statens Teaterskole (sammen med Filmskolen) på nuværende tidspunkt indtager en særstatus, idet de *ingen* forpligtelser har i

retning af at bedrive forskning og kunstnerisk udviklingsvirksomhed, mens disse opgaver i varierende grad indgår i forpligtelserne for de øvrige kunstneriske uddannelser (26). Denne 'særstatus' har konsekvenser, bl.a. i skolens stillingsstruktur, i prioriteringen af undervisernes mulighed for at gennemføre udviklingsarbejde og de studerendes vilkår for at møde undervisning baseret på denne type arbejde. I øjeblikket er eksterne midler til frikøb således en forudsætning for, at der finder kunstnerisk udviklingsarbejde sted på institutionen. Den manglende forskningsforpligtelse lægger også begrænsninger på muligheden for at etablere samarbejder om konkrete projekter, fx med universitetet.

Krydsfeltet mellem praksis, forskning og uddannelse

Det forsøgs- og udviklingsarbejde, der blev præsenteret på *Nye Dimensioner*, finder hovedsageligt sted i praksisfeltet. Mens dokumentation, refleksion og formidling for nogle indgår som en selvfølgelig del af egen praksis, er der andre, der vælger at indgå i samarbejder herom, fx kunstnere med universitetsuddannede forskere. Hvad angår re-integreringen af den genererede viden i fagmiljøet præsenterede konferencen forskellige bud på, hvordan det kan finde sted i formater, der går fra 'artist's talks' til forskellige platforme for visning og diskussion. Uagtet Statens Teaterskoles 'særstatus' vil det være ønskværdigt, at institutionen – og gerne i samarbejde med de relevante universitetsuddannelser – påtager sig en væsentlig rolle i denne del af processen.

Konferencen viste nemlig med al tydelighed, at der er brug for fora for kunstfaglig udveksling og vidensomsætning, der går på tværs af det kunstproducerende felt og de kunstneriske og traditionelt videnskabeligt funderede uddannelser. Som det gentagne gange er blevet fremhævet i den internationale debat om 'artistic research' eller 'practice-as-research', er det da også i dette dynamiske krydsfelt, det bliver muligt at rejse nye spørgsmål, hvis betydning potentielt rækker langt ud over scenekunsten (se fx Nelson, 2006). En indfrielse af det gyldne løfte om nye dimensioner kan med andre ord knyttes til en konfrontation af forskellige tilgange og optikker: Hvor praksisfeltets 'tavse viden' italesættes, teori-udvikling gennemsyres af erfaringsbaseret viden - og bevidstheden om historisk og kunstfaglig kontekst sammen med teoretiske begreber danner baggrund for kontinuerlig og kritisk refleksion.

Litteratur

Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed. Udredning om vidensgrundlaget på de videregående kunstneriske uddannelser. København: Kulturministeriet (januar 2012) <http://www.kum.dk>

Nelson, Robin (2006) "Practice-as-research and the Problem of Knowledge", in *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 11:4, 105-116



Statens Kunstråds handlingsplan 2011 – 2015. December 2011. København: Kulturstyrelsen (http://www.kunst.dk/fileadmin/_kunst2011/user_upload/Dokumenter/Kunstraadet/Handlingsplaner/Statens_Kunstraads_handlingsplan_2011-2015.pdf)

Art and Technology

– en kunst-baseret (art-based)
universitetsuddannelse og et forskningsfelt



Falk Heinrich

Falk Heinrich, ph.d., lektor ved Institut for Kommunikation, Aalborg Universitet. Skuespiller, instruktør og installationskunstner. Forskningsområder inkluderer æstetik, kultur- og medieteorier i tæt udveksling med kunstnerisk praksis: en performativ æstetik, der slår bro mellem teknologi, human- og samfundsvidenskaber.



Aalborg Universitet har siden 2008 udbudt en universitetsuddannelse, der bærer den engelske titel *Art & Technology* (fremover ArT). Uddannelsesprogrammet er et tvær-fakultært samarbejde mellem Institut for Arkitektur, Design og Medieteknologi (del af det teknisk-naturvidenskabelige fakultet) og Institut for Kommunikation og Psykologi (del af det humanistiske fakultet). En af visionerne bag ArT er, at mødet mellem forskellige akademiske diskurser og kunstneriske kompetencer skaber et anderledes forsknings- og uddannelsesfelt, der bringer kunstneriske metoder og kompetencer i spil med både ingeniørvidenskabelige og humanistiske teorier, diskurser og metoder. Som uddannelses titlen antyder, er genstandsfeltet teknologibaserede og kunstinspirerede oplevelsesartefakter af vidt forskellig karakter. Dette kan fx være inter- eller reaktive installationer, dynamiske urbane events, participatoriske projekter, etc.

***Art & Technology* som inter-disciplinært forskningsfelt**

Selvom ArT er en nyskabelse på dansk grund, har 'art and technology' som uddannelses- og forskningsfelt eksisteret i mange år i den angelsaksiske verden, hvor kunstuddannelserne allerede for flere årtier siden blev en del af universitetsverdenen og dermed forskningsverdenen (fx Singermann 1999). Dette har naturligvis forandret både kunsten og modificeret eller rettere udvidet de videnskabelige metoder. Howard Singermann hævder, at kunsten er blevet mere konceptuel og har forladt sin kantianske æstetiske formålsløshed. Vender man blikket mod den elektroniske mediekunst, så har interferenser mellem kunstneriske og videnskabelige diskurser frembragt nye kunstformer og også nye udstillings- og præsentationsformater samt præsentationsdomæner, der ligger udenfor de traditionelle kunstinstitutioner.

Ifølge sociologen Niklas Luhmann (2000) (og naturligvis mange andre), er et kunstværk en del af et uddifferentieret socialt meningssystem, der opererer med andre forskelle og programmer end eksempelvis videnskabssystemet. Kunstens formål er bl.a. at skabe æstetiske oplevelser, hvorimod videnskabssystemet formål er at skabe viden i form af fx teorier. Kunsten genererer andre former for erkendelse end videnskaben. Jeg vil ikke diskutere denne distinktion her. Mit forehavende er at undersøge, om denne historiske distinktion afstedkommer en klar metodisk distinktion, eller om kunstneriske metoder ikke også med fordel kan anvendes og bruges i videnskabelige forsknings- og undervisningsprojekter og omvendt; om videnskabelig viden og metode ikke også kan bruges i kunsten? Spørgsmålet er retorisk, da jeg vil argumentere for, at denne tværfaglighed vil og kan medføre nybrud i både kunstens videnskabens domæne.

Den hårdnakkede danske adskillelse mellem kunst og videnskab, mellem kunstnerisk udviklingsvirksomhed og videnskabelig forskning, kan på den ene side ses som irritationsmoment, i hvert fald hvad angår teknologi-baseret kunstnerisk forskning og uddannelse. På den anden side kan denne institutionelle adskillelse også bruges i et teoretisk og metodologisk øjemed. Den betyder, at ArT skal definere og afgrænse

sig fortløbende i forhold til fx kunstuddannelserne, men også i forhold til både de humanistisk-hermeneutiske og de naturvidenskabelige forsknings- og uddannelsesdiskurser. ArTs grundlæggende problematikker, udfordringer og udviklingsmuligheder opstår i dette krydsfelt. Det er klart, at kunstnerisk forskning i universitetsregi må og skal defineres anderledes end kunstnerisk udviklingsarbejde, som bedrives på kulturministeriets kunstuddannelser. Denne artikel forsøger ikke at definere kunstnerisk forskning *per se*, men vil komme med et bud på, hvordan kunstnerisk forskning, eller rettere kunst-baseret videnskabelig forskning, ser ud for ArT. ArT's forsøg på at synetisere, eller rettere eksperimentere, med både kunstneriske og videnskabelige metoder skal ses som et domænespecifikt eksempel på, hvordan inter-disciplinaritet kan skabe nye typer produkter og artefakter. Samtidig må det også nævnes, at denne form for inter-disciplinaritet er et produkt af en generel teknologisk og kulturel samfundsudvikling, der fordrer nye metoder og vidensformer.

Kunst-baseret forskning og undervisning

ArT's udgangspunkt er således, at kunstnerisk forskning i universitetsregi er forskellig fra kunstakademiernes forskningsbegreb (kunstnerisk udviklingsvirksomhed som defineret i rapporten *Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed*, KUM 2012). Nøglebegrebsparret er her kunst-baseret forskning (art-based research) og dens inversion, forsknings-baseret kunst (research-based art). Kunst-baseret forskning er akademiske forskningsprojekter, der benytter sig af kunstprojekter som metoder til generering af empiriske data eller som iagttagelses- og analyseobjekt for en veldefineret forskningsproblematik. Det være sig inden for teknologiudvikling, sociologiske undersøgelser eller kunst- og æstetikforskning m.m. For det andet er kunst-baseret forskning også et uddannelsespædagogisk felt, hvor videnskabelighed (fx ingeniørvidenskab, kunstteori, kommunikationsteori, inklusive disse felters metodologier) møder kunstneriske metoder og produkter. Kunst-baseret forskning er dermed et begreb for et primært metodologisk krydsfelt. Vender man begrebet om, får man forsknings-baseret kunst, der ikke nødvendigvis indikerer en anden vægtning af de to metodiske tilgange, men antyder, at målet er et kunstværk. Det er dog klart, at den inter- eller måske endda trans-disciplinære tilgang nødvendigvis vil afstedkomme et forandret værkbegreb, der ikke nødvendigvis vil passe ind i kunstindustriens gældende paradigmer og formater.

Kunstens appropriering

Mit teseepar indeholder en antagelse om, at kunst og kunstneriske metodikker kan approprieres, og det i to betydninger. Approprieringens første betydning skal findes i 'utraditionelle' alliancer mellem kunst og andre domæner, fx videnskaben. Her søger kunsten nye aktionsrum. Her hentyder jeg eksempelvis til flere teknologiunderstøttede kunstværker, inklusive interaktive og participatoriske (kunst-)projekter, der ligeså godt kunne betegnes som oplevelsesartefakter eller noget helt tredje. Hvis man vil bibeholde kunstbegrebet, kunne man tale om et udvidet kunstfelt. I en nærmest avantgardistisk bestræbelse stilles der spørgsmålstegn ved det eksklusive kunstneri-

ske udtryk (kunstneren som suveræn inspirations- og gestaltningskraft), da publikum (betragteren) i disse værker bliver en del af artefakterne og dermed til deltagere og brugere, der former den kunstneriske begivenhed, eller endda til medskabere, der indgår i artefaktets gestaltnings- og designproces. Den konceptuelle forskel mellem *deltageren som kunstpublikum* og *bruger, som skaber sine egne oplevelser* synes ikke så klar længere. Kunstneren er blevet til en designer eller endda ingeniør, der opstiller rammer for oplevelses- og erkendelsesmuligheder. Ligeledes er forskellen mellem et besøg på en kunstudstilling med interaktive og reaktive artefakter, et besøg på et eksperimentarium eller fx pervasive games¹ ikke længere så iøjnefaldende og klar.

Min første betydning af kunstens appropriation skal således findes i crossover-kollaborationer mellem såvel kunstneriske tilgange som informationsteknologisk rationalitet og funktionalitet i en bestræbelse på at inkludere publikum i både produktion og aktiv reception. Den kunstneriske tilgang er først og fremmest defineret ved strategier, der prøver at opretholde ovennævnte distinktion mellem kunst og ikke-kunst (hverdag). Det være sig strukturelt som opretholdelsen af tilknytningen til kunstinstitutioner (museer, gallerier, festivaler), men også formmæssigt som formmodulationer, der prøver at holde fast ved kunstens grundlæggende formålsløshed. I disse crossover-projekter emergerer dog nye former og formater, der netop ikke længere entydigt kan identificeres som værende kunst, og derfor heller ikke længere er i stand til at opretholde kunstens initiale distinktion mellem kunst og ikke-kunst.

Kunstappropriationens anden betydning finder man i såkaldte 'kunstnerisk-kreative' projekter, der finder deres anvendelse i vidt forskellige ikke-kunstneriske domæner, som fx teknologiens 'kreative' implementering i domæner, der traditionelt ikke er kunstdomænet, men som i de seneste årtier er poppet frem, fx oplevelsesartefakter i form af oplevelsesparker, turisme, alternative læringsmiljøer (eksperimentarier, museer), dynamisk og stimulerende indretning af institutioner, virksomheder etc., multimediale og inter- eller reaktive eventdesigns, samt procesdesign, for at nævne nogle af de fremspirende erhvervs- og beskæftigelsesfelter. Fælles for disse projekter er, at de forsøger at operationalisere kunsten som værende kreativitetens arnested.²

Syntesen mellem eksempelvis kunst/kunstneriske metoder og informationsteknologi med inhærente ingeniørmæssige diskurser afstedkommer et nyt genstandsfelt, der netop ikke længere kan defineres ved et kunstbegreb, der baseres på autonomi (og autonomibestræbelsen ligger indlejret i det vesterlandske kunstbegreb og kunstens evolution helt fra renæssancen som værende et eksklusivt erkendelsesfelt). Disse nyere genstandsfelter og markeder er snarere resultatet af en kulturel samfundsudvikling i slipstrømmen af økonomiens hegemoni. Kunsten bliver her inddraget og bidra-

¹ *Pervasive games* er spil, der oftest foregår i det urbane rum, og som understøttes af moderne teknologi som fx GPS, smartphones eller tablets.

² Jeg vil ikke her diskutere denne antagelses berettigelse. Vigtigt er her, at både projektmagere og kunstnere mener, at kunst og kunstneriske tilgange kan frembringe kreativitet og i det lange løb innovation.

ger frivilligt til udviklingen af disse domæner. Derfor kan man tale om kunstens appropriation, eller rettere kunstens særlige metodikker, der udkrystalliseredes i løbet af kunstens autonomibevægelse. Helt grundlæggende kunne disse metodikker beskrives som et intuitivt og derfor inspireret møde mellem en kunstner og et materiale (medium) på baggrund af kunstarternes forskellige udtryks- og gestaltningsstraditioner. Det resulterende 'kunst-værk', en anden særegenhed ved det vesterlandske kunstbegreb (jf. fx Gadamer 1973), bliver til et medieringsobjekt for en æstetisk funderet erkendelsesform.

Mine generaliseringer indeholder helt klart faren for et alt for snæversynet kunstbegreb, der synes at orientere sig ved de fine kunstarter op til det 19. århundrede. Modernismen og avantgarden forsøgte som bekendt at opløse kunstens autonomi og dets værkbegreb via meget forskellige strategier og manifeste. Kunsthistorien viser dog, at disse bestræbelser forandrede kunstværkernes æstetik, formål og reception, men de rokkede ikke ved kunstens autonomi, ja de syntes endda at bekræfte denne yderligere. Først med inkorporering og brug af digitale teknologier og fremkomsten af en mediekunst, der inddrager publikum på en helt anderledes måde, synes der at ske noget med kunstens inhærente autonomi og derfor også med dens metodikker. I denne approprieringsproces konfronteres kunstens særegenheder med andre diskurser og metoder. Således fordrer informationsteknologisk baseret kunst og oplevelsesartefakter en udpræget inter- eller trans-disciplinær tilgang. Alt afhængig af disse projekters form, formål og indhold deltager der vidt forskellige diskurser: kunstnere, ingeniører, sociologer, i nogle tilfælde også biologer og andre naturvidenskabsfolk. I denne trans-disciplinære proces er kunstneriske metoder bare en ud af mange metodiske tilgange.

Kunstnerisk forskning og undervisning ved ArT

ArT er som sagt en universitetsuddannelse, der inkorporerer såvel kunstneriske som akademiske metoder. Det er ikke vanskeligt at beskrive akademiske metoder, da alle akademiske fagfelter lægger stor vægt på identificering af deres metoder. Humaniora arbejder generelt med fænomenologisk-hermeneutiske metoder, hvor objektet bliver fortolket vha. den hermeneutiske spiral eller cirkel. Sociologien har et helt arsenal af kvantitative og kvalitative metoder, der anvendes i undersøgelsen af bestemte demografiske, etniske og sociokulturelle grupperinger. Naturvidenskaben promoverer den videnskabelige metode, der afprøver en hypotese vha. forsøg og præcise målinger, der verificerer eller falsificerer hypotesen. Spørgsmålet er så, om disse metoder kan anvendes i frembringelsen af værker eller projekter, der indskrives i det udvidede kunstfelt?

For at kunne tilgå dette spørgsmål, må man dog først have klarhed over, hvad der menes med kunstneriske metoder, som her defineres som forskellige fra akademiske metoder (se også Eisner 1981). Her støder man på den vanskelighed, at kunstneriske metoder oftest er meget personlige metoder, dvs. at hver kunstner i dag arbejder på basis af selv-genererede, individuelle metoder, der fører kunstneren frem til frem-

stillingen af distinkte kunstværker, der helst skal adskille sig fra alle andres. Denne proces synes mørkelagt eller ubeskrivelig, da nutidens kunst ikke kan eller vil skematiseres. Den poetiske proces, der fører fra idéundfangelsen til fremstilling af værker, antages at overskride den diskursive logik, som sproglige forklaringer normalt benytter sig af. Kunstneren bruger sig selv som empiriens transformationsfilter (McNiff 1998), hvor indtryk bliver transformeret qua en bergsonsk intuition. Kunst er producerende og pro-aktivt deltagende i samfundet, hvorimod den akademiske videnskab er grundlæggende analytisk og forklarende. Det skorter ikke på metaforer for den kunstneriske proces: rejse, pludselig åbenbaring, tilfældighed (serendipitet), etc.

Selvpålagte regler eller begrænsninger (obstruktion), som nogle kunstnere anvender i deres kunstneriske proces, skal katalysere de tilfældigheder og det endnu utænkte, der synes helt basalt for den kunstneriske proces. Kunstnerisk håndværk, såsom materialekendskab og dertilhørende teknikker, kendskab til de enkelte kunstarters formsprog etc. bliver betragtet som et nødvendigt grundlag, som den kunstneriske inspiration og det endelige udtryk dog helst skal transcenderer for at kunne præsentere nye, sandfærdige og/eller kritiske perspektiver og dimensioner i forhold til den verden, vi lever i (fx Lincol og Denzin 2003).

Set i et akademisk lys associeres kunstneriske strategier ofte med aktionsforskning, da disse strategier er konstruktivistiske i deres grundtoning (Finley 2008). 'Art-based research'-strategier inkorporerer den kunstneriske proces og/eller det kunstneriske produkt i deres ofte sociologiske forskning (fx Leavy 2009; Stringgay et al. 2008), som så bliver til aktionsforskning. De anvendte kunstneriske værker eller metoder menes at give adgang til data og viden, som akademisk-analytiske metoder ikke er i stand til at generere. Akademiske analyser er grundlæggende deskriptive i forhold til den eksisterende virkelighed. Kunstneriske værker derimod er statements, der udtrykker kunstnerens holdninger; det være sig politiske, personlige, sociale, kritiske, ubevidste som bevidste, etc. Også den kunstneriske proces indeholder analyser. Disse analysers formål er dog skabelsen af et værk,³ der ikke prøver at beskrive en fælles virkelighed, men forsøger at gestalte en rammesat virkelighed.

Kan man blande disse to modsatte metoder og formål? Kan man syntetisere eller lidt mere beskedent: kan den kunstneriske og den akademiske metode koeksistere og indgå i frugtbare interferenser? På ArT forsøger vi at udfordre den kunstneriske inspiration, idet vi skaber tematiske, teknologiske eller materiale-mæssige rammer, inden for hvilke den studerende/forskeren kan undersøge et bestemt emne ved at stille spørgsmål. Spørgsmålene har både et metodisk aspekt og en værkdimension. Det metodiske aspekt udtrykker formuleringen af artistiske problemformuleringer, som det resulterende projekt (værk, event, teknologi) dog ikke besvarer.

³ Jeg anser alle kunstneriske udtryk for værker eller artefakter, også hvis der er tale om flygtige events, der står i kontrast til et mere klassisk værkbegreb som værende noget klart afgrænset og mere eller mindre stabilt.

Værkdimensionen fremtræder snarere som en materialisering af selvsamme spørgsmål (som deltagerne eller publikum gerne må besvare eller diskutere).

Også processuelt anvender ArT-projekter både kunstneriske og akademiske metoder. En del af den akademiske diskurs er naturligvis læren om og udforskningen af kunst (i vores tilfælde teknologisk kunst). Denne teoretiske viden⁴ danner et forståelses- og handlingsgrundlag for fremstillingen af teknologisk kunst.

Men i og med at den teknologiske mediekunsts egentlige materiale ofte er interaktioner, altså kommunikative handlinger inden for et designet interaktionssystem (der effektueres af computeralgoritmer, sensorer, aktuatorer, og naturligvis de deltagende publikummers konceptuelle forståelse og konkrete handlinger), er den kunstneriske inspiration og udtryk ikke nok. Analyser skal afdække værdifulde data vedrørende de spatiale betingelser, situationer, prospektive brugergrupper og deres forventninger, viden etc., alt som kunne have betydning for formningen og rammesætningen af deltagernes interaktion. Relevante metoder til data- og vidensgenerering kan findes hos fx etnografi, sociologi, interaktionsdesign, informationsvidenskab, psykologi, m.fl. Der er ikke tale om, at disse akademiske metoder overtager den kunstneriske proces, men snarere at disse metoder og deres resultater katalyserer, understøtter og også 'forstyrrer' den kunstneriske udforskning. Her er ikke kun tale om den reflekterede praktiker (jf. fx Schön, m.fl.). Den metodologiske udfordring ligger i forholdet og interferenserne mellem den kunstneriske tilgang (som defineret ovenfor) og akademiske analytiske metoder. På nuværende tidspunkt er der ikke tale om et synteseforsøg, men snarere om en frugtbar interferens, der skal gavne både konceptudvikling, implementering (den konkrete gestaltning) og afvikling.

Også på forskningsfronten skelner man mellem det at forske *i* teknologisk kunst med teoridannelse til følge og det at forske *med* teknologisk kunst. Sidstnævnte kan have to betydninger. Man kan anvende et (kunst-)værk som eksperimentelt grundlag for datagenerering - det være sig kvalitative data vedr. deltagerne (publikum og deres holdning og meninger) eller kvantitative data ift. teknologiudvikling. At forske i teknologisk kunst kan også betyde, at forskningsinitiativet har det mål for øje at frembringe nye typer (kunst-)værker, der specificerer, udvider eller modificerer eksisterende kunstpraksisser.

Litteratur:

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

⁴ Teoretisk viden er diskursiv og er defineret ved dens formidlingsformater snarere end dens substans.

Eisner, Elliot. 2008. "Art and Knowledge" in Knowles, Gary; Cole, Ardra, *Handbook of the Arts in Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage Publication

Finley, Susan, 2008. "Art-based research" in Knowles, Gary; Cole, Ardra, *Handbook of the Arts in Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage Publication

Gadamer, Hans-Georg. 1973. "The Play of Art" in Neill, Alex; Ridley, Aaron (eds.) *The Philosophy of Art*. Boston: McCraw-Hill

Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed. Udredning om vidensgrundlaget på de videregående kunstneriske uddannelser. København: Kulturministeriet (januar 2012)
<http://www.kum.dk>

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. 2000. *Art as a Social System* (trans. Eva M. Knodt). Stanford, Calif.: Stanford University Press

Schön, Donald. 1983. *The Reflective Practitioner: How professionals think in action*. London: Temple Smith

Singerman, Howard, 1999. *Art Subject*. Berkeley: University of California Press.

Udvikling eller indviklet?

- Et forsøg på at udrede tråde

Stig
Jarl

Stig Jarl er lektor i Teater og Performance Studier og har beskæftiget sig med bl.a. teaterpolitiske emner og teaterhistorie. Inden ansættelsen på Københavns Universitet i begyndelsen af 1990'erne havde han bl.a. været gæstespilarrangør, teateradministrator og teaterforlagsleder.

Kampen om begreberne – kunstnerisk forskning eller kunstnerisk udviklingsarbejde, øh næh nu hedder det kunstnerisk udviklingsvirksomhed – kan være svært gennemskuelig.

I denne artikel, der skrives i 2014 lige inden rapporten går i trykken, søger jeg at give en historik, trække nogle linjer og antyde en del af en forklaring på, hvorfor feltet i dag ser ud, som det gør.

Vi skal bevæge os omkring en del officielle dansk dokumenter: lovgivning om kunstneriske uddannelser (1994), et par handlingsplaner og en begrebsafklaring fra Kulturministeriets forskningsudvalg (hhv.1997, 2001 og 2004), en forskningsstrategi (2009) samt de seneste udredninger fra Kulturministeriet om hhv. kunstnerisk udviklingsvirksomhed og scenekunstneriske uddannelser.

Men forsknings- og uddannelsespolitik er ikke blot et nationalt anliggende. Vi indgår i et internationalt samarbejde, hvor specielt to aftaler er centrale i denne sammenhæng: den ene er Bologna-deklarationen fra 1999, som går ud på, at Europa skal udvikle sig til et fælles område for uddannelse med mulighed for høj grad af mobilitet for studerende og forskere. Den er i den proces, at de kunstneriske uddannelser skal ind i systemet med en gradsstruktur, der omfatter 3 niveauer (bachelor, kandidat, ph.d.). Den anden er Frascati-manualen, som oprindeligt er skabt til forskningsstatistik, men i praksis har vist sig at skabe kasser og grænser for de forskellige typer af forskningsaktiviteter. Frascati-manualen spørger, når vi ser på udviklingen af begreberne om kunstnerisk forskning og udvikling, og derfor bruger jeg et selvstændigt afsnit på den.

Der er stor forskel på, hvilken tilgang forskellige lande har til disse begreber. Australien, Finland, Storbritannien og Sverige har været tidligt ude i accepten af kunstnerisk forskning og udviklingsarbejde. Det er oplagt at vi i den danske debat skal hente inspiration herfra. Måske er vores embedsmænds anvendelse af begrebet om kunstnerisk udvikling i virkeligheden inspireret af svenskerne. Jeg smutter i hvert fald omkring og ser lidt på den svenske Högskolelag.

Fordi udgivelsen af rapporten har været så forsinket, har jeg haft mulighed for at inddrage en del materiale, som er kommet efter vi afholdt seminaret. Det betyder bl.a., at jeg kommenterer på de forskellige anbefalinger i udredningen om kunstnerisk udviklingsvirksomhed, som udkom i januar 2012. Jeg vil kort forholde til et par artikler i tidsskriftet *Peripeti*, som udkom med temanummeret *Kunstnerisk udvikling/forskning* (*Peripeti* 19/2013) og efterfølgende afholdt seminar om kunstnerisk udviklingsvirksomhed i maj 2013, og jeg vil strejfe den aktuelle revision af Frascati-manualen, som måske i sin udgave 7.0, der burde udkomme i løbet af 2014, vil inkludere kunst og kunstnerisk forskning.

Kunstnerisk forskning – et kontroversielt begreb

Da vi planlagde symposiet om kunstnerisk forskning, blev det hurtigt klart, at

selve begrebet var mere kontroversielt, end vi havde forestillet os. Vi var rigtig glade for samarbejdet med Efteruddannelsen ved Statens Teaterskole (som i dag hedder Statens Scenekunstske); men det er ingen hemmelighed, at vi i planlægningsgruppen havde store diskussioner om anvendelsen af begrebet. Eller mere præcist: hvilket begreb der skulle anvendes om de aktiviteter, som vi hidtil havde benævnt kunstnerisk forskning.

Sagen er nemlig den, at begrebet kunstnerisk forskning faktisk slet ikke findes – i hvert fald ikke i den statslige politik vedrørende de kunstneriske uddannelser. De udredninger og den lovgivning, der hører til under Kulturministeriet, som ligger til grund for de kunstneriske uddannelser, bruger begrebet *kunstnerisk udviklingsvirksomhed*. Det blev hurtigt klart for os, at begrebet kunstnerisk forskning mere eller mindre var non grata.

Spørgsmålet var så, om Statens Teaterskole kunne gå ind i et samarbejde med en sådan titel. Eller om symposiet i stedet skulle hedde noget med kunstnerisk udviklingsvirksomhed.

Naturligvis var der ingen i planlægningsgruppen, der ønskede at sætte Teaterskolen i en ubehagelig situation over for Kulturministeriet, selv om jeg nok havde lidt svært ved at forestille mig, at der skulle komme en ministeriel embedsmand (m/k) med et adgang forbudt-skilt i forhold til forskningsbegrebet, eller at skolen ville få sine bevillinger reduceret, fordi man havde indgået et samarbejde med nogle eksterne partnere, der brugte ord, som ministeriet ikke syntes om.

Nuvel. Arbejdsgruppen havde søgt Scenekunstudvalgets aktualitetspulje om tilskud til et symposium om kunstnerisk forskning – og vi havde fået penge til et symposium om kunstnerisk forskning. Så gav det ikke mening af uddannelsespolitiske grunde at omdøbe arrangementet til noget med kunstnerisk udviklingsarbejde. Og i al vores entusiastiske diskuterer var der nok også tale om, at vi et stykke hen ad vejen talte forbi hinanden. Under alle omstændigheder endte vi med en titel, som vi alle accepterede: *Nye dimensioner – hvad er kunstnerisk forskning?*

Men det triggede mig, at der tilsyneladende var et forbudt område – eller i hvert fald et ord eller begreb, som ikke var accepteret – i forhold til dansk offentlig støttet scenekunstuddannelse. Specielt da det var netop dette begreb, jeg syntes gav hele pointen. På samme måde som den videnskabelige forskning er grundlaget for de akademiske uddannelser, er det for mig oplagt, at udvikling og fornyelse inden for de kunstneriske uddannelser kommer gennem kunstnerisk forskning.

Til gengæld forvirres jeg af begrebet kunstnerisk udviklingsvirksomhed, og forvirringen blev ikke mindre af at begrebet *kunstnerisk udviklingsarbejde* også har været i spil.

På konferencen tog jeg – i lighed med andre – fat i spørgsmålet om sammenhængen mellem internationale aftaler og danske definitioner. I denne artikel søger jeg at grave lidt dybere i historikken bagom begreberne. Hvad er baggrunden for den modvilje mod at knytte forskningsbegrebet til kunsten, og hvordan kan det være, at begreber om udvikling, udviklingsvirksomhed eller udviklingsarbejde kan blive så dominerende i forhold til det kunstneriske område?

I sit bidrag på symposiet nævnte lederen af den nationale kunstneriske forskerskole i Sverige, Ylva Gislén, problemerne med anerkendelse af begrebet kunstnerisk forskning. Selv om man i Sverige jo er milevidt foran Danmark i arbejdet på dette område, var hun ikke ubekendt med både fordomme og bureaukratisk bøvl. Giv tid, kommer råd, sagde hun nærmest. Og så opfordrede hun til, at man i højere grad fokuserede på aktiviteter og brugte mindre krudt på kampen om det rette begreb. Det er via aktiviteter og dokumentation, at man opnår anerkendelse, og det drejer sig alligevel blot om en periode, sagde hun med et lille smil: om nogle år vil der heller ikke i Danmark være nogen, som sætter spørgsmålstegn ved kunstnerisk forskning.

Ingen tvivl om at det er aktiviteterne, der bør være det centrale. Alligevel er det netop kampen om begreberne, som jeg tager fat på i denne artikel. Fordi det betyder selvfølgelig noget, hvilke ord og begreber vi bruger. Det viser ikke mindst den energi, som Kulturministeriet og udvalget bag udredningen har lagt i netop at søge at undgå begrebet kunstnerisk forskning.

Jeg synes, at det er interessant at undersøge både historikken – hvorfra stammer de begreber – og hvad der kan være af mere eller mindre skjulte mål hos dem, der har retten og magten til at definere begreberne.

Min tekst er bl.a. inspireret af artikler af Henk Borgdorff, der er professor i kunstteori og forskning på Kunstakademiet i Haag. Det var desværre ikke muligt for Borgdorff at deltage i symposiet, men han er ikke ukendt i fagkredse i Norden. Han er tilknyttet det kunstneriske fakultet ved Göteborgs Universitet og har bl.a. leveret flere bidrag til det svenske Vetenskapsråds årsbøger for KFou (”Konstnärlig Forskning och Utveckling”) og til serien *Sensuous Knowledge* fra Kunst- og designhøjskolen i Bergen. Flere af hans artikler kan findes ved websøgning.

Tidspunktet for vores symposium var timet, så det lå efter den planlagte offentliggørelse af udredningen fra Kulturministeriets arbejdsgruppe vedrørende kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Imidlertid blev offentliggørelsen forsinket, så udredningen først kom i slutningen af januar 2012 - to måneder efter symposiet. Vi havde således ikke mulighed for at inddrage den i vores diskussioner.

Vi vidste imidlertid, at udredningen skulle tage afsæt i Kulturministeriets forskningsstrategi, som var formuleret af en arbejdsgruppe i en rapport fra marts 2009 (Kulturministeriet 2009). Ligeledes kendte vi kommissoriet, som gav et ganske bundet mandat. Nemlig at afklare området for kunstnerisk udviklingsvirksomhed.

Udvalget havde således ikke til opgave at diskutere, **om** begrebet kunstnerisk udviklingsvirksomhed overhovedet var velegnet til at beskrive vidensgrundlaget på de videregående kunstneriske uddannelser. Det var en forudsætning, som ministeriet havde lagt.

Udredningen om Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed

Udredningen hedder *Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed – Udredning om vidensgrundlaget på de videregående kunstneriske uddannelser* (i det følgende blot Udredningen). Arbejdsgruppens medlemmer bestod hovedsagelig af repræsentanter for Kulturministeriets uddannelser med en embedsmand som formand. Således var bl.a. rektor for Statens Teaterskole, Sverre Rødahl og rektor for Kunstakademiets Billedskoler, Mikkel Bogh medlemmer.

Nedenfor har jeg forsøgt i meget kort form at referere udredningens væsentligste anbefalinger. I min komprimerede form synes de nok mere bastante, end det er formuleret i udredningen. Typisk står der ”arbejdsgruppen anbefaler,” når jeg skriver ”der skal.”

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed skal **gøres mere synlig**.

Institutionerne skal fremover **dokumentere omfanget, kvaliteten og indholdet** af den kunstneriske udviklingsvirksomhed.

De enkelte institutioner skal **etablere strategier, strukturer og retningslinjer** for den kunstneriske udviklingsvirksomhed.

Institutionerne bør etablere **et fælles forum eller netværk** med henblik på erfaringsudveksling.

Begrebsmæssigt skal **kunstnerisk udviklingsvirksomhed adskilles fra (videnskabelig) forskning og ”ren” kunstnerisk praksis**

Helt centralt anbefales **en overordnet, fælles definition** af kunstnerisk udviklingsvirksomhed, som skal sikre rummelighed og fleksibilitet.

Definition:

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.

Der skal benyttes **en fast term, kunstnerisk udviklingsvirksomhed**.

Man skal **ikke benytte termene kunstnerisk forskning eller kunstnerisk forskning og udvikling om kunstnerisk udviklingsvirksomhed**.

På engelsk skal kunstnerisk udviklingsvirksomhed **oversættes til artistic research**.

Lovgivningen skal **specificere, hvilket vidensgrundlag (kunstnerisk praksis, kunstnerisk udviklingsvirksomhed, forskning) de enkelte uddannelser hviler på**.

Lovgivningen skal sikre **ligestilling mellem kunstnerisk udviklingsvirksomhed og videnskabelig forskning**.

Der skal være **bedre muligheder for støtte fra puljer** og særligt afsatte midler til kunstnerisk udviklingsvirksomhed.

Kulturministeriet skal støtte kunstnerisk udviklingsvirksomhed svarende til den støtte ministeriet giver Forskningsudvalget.

Der skal være **stipendier** til kunstnerisk udviklingsvirksomhed.

På sigt skal der være **en formel Third Cycle-grad** (dvs. svarende til forskeruddannelse/ph.d.) inden for kunstnerisk udviklingsvirksomhed.

(jf. Udredningen p. 11-13).

Udredningen bruger ganske megen energi på – lidt groft sagt – at banke begrebet *kunstnerisk udviklingsvirksomhed* på plads og udelukke andre begreber.

En formulering som denne: ”..der benyttes en fast term, kunstnerisk udviklingsvirksomhed, og /../ der [skal] ikke benyttes termene kunstnerisk forskning eller kunstnerisk forskning og udvikling om kunstnerisk udviklingsvirksomhed” kan kun være udtrykt af dem, der sidder på magten til at definere.

Hvis en sådan sætning ikke blot skal være en tom magtdemonstration, så skal den ledsages af en substans; her forstået både som en afgrænsning af fænomenet kunstnerisk udviklingsvirksomhed i forhold til de begreber, der nu udelukkes/afskaffes, og en placering i en systematik med andre begreber inden for samme felt.

Efter pisker kommer guleroden: det der herved kaldes kunstnerisk udviklingsvirksomhed, skal sikres ligestilling med videnskabelig forskning og tilgodeses økonomisk med en særlig pulje penge, stipendier samt mulighed for ph.d.-stipendiater.

På symposiet blev begreberne diskuteret. Teaterskolerektor Sverre Rødahl, der som nævnt var medlem af udvalget, stillede op til paneldebatten og måtte i et vist omfang stå for skud for at begrebet kunstnerisk forskning var blevet likvideret. Han kunne ikke referere fra udredningen, men lod skinne igennem, at en vis pragmatisme havde præget hans tilgang. Ved at være mindre insisterende på terminologien var man nået frem til, at området kunstnerisk udviklingsvirksomhed kunne få den omtalte særlige støtte uden at skulle være i konkurrence med de øvrige forskningsmidler i Kulturministeriet.

Mere præcist står der i udredningen, at man anbefaler, at ”der svarende til den særlige pulje administreret af Kulturministeriets Forskningsudvalg afsættes tilsvarende midler til støtte af kunstnerisk udviklingsvirksomhed” (Udredningen p. 13). Formuleringen kunne læses som om, det beløb, der skal gives til kunstnerisk forskning, skal svare til det beløb, der er i Forskningsudvalgets pulje. Gad vide om det har været meningen. Imidlertid var bevillingen (via Tipsmidlerne) i 2013 til Kulturministeriets Forskningspulje 11 mio. kr., mens der til en ny pulje til kunstnerisk udviklingsvirksomhed på de videregående kunstneriske uddannelsesinstitutioner var 3 mio. kr. (Aktstykke 113. Folketinget 2012/13 p. 4).

Vi er således nået til, at begrebet kunstnerisk udviklingsvirksomhed skal omfatte, hvad der tidligere har været kaldt kunstnerisk forskning og kunstnerisk udviklingsarbejde.

Forskningen er imidlertid ikke helt ude. For der er uddannelsesinstitutioner som fx Musikkonservatoriet, der har en lang tradition for videnskabelig forskning – og den pilles der ikke ved.

Med udredningen er der således tre ”godkendte begreber” for vidensgrundlaget for kunstneriske uddannelser:

- Kunstnerisk praksis
- Kunstnerisk udviklingsvirksomhed
- (Videnskabelig) forskning

Hvor stammer det med kunstnerisk udviklingsvirksomhed fra?

Begrebet kunstnerisk udviklingsvirksomhed er ikke nyt. Opdelingen i kunstnerisk udviklingsvirksomhed og videnskabelig forskning findes således i 1994, hvor Kulturministeriet samlede lovgivningen om de kunstneriske uddannelser i en selvstændig lov (det var ved den lejlighed Statens Teaterskole blev flyttet ud af Teaterloven).

For nogle af de højere uddannelsesinstitutioner indgik udviklingsbegrebet allerede i deres formålsbestemmelser. Således stod der om arkitektskolerne, at de havde ”til opgave at give grundlæggende og videregående uddannelse i arkitektur samt på kunstnerisk og videnskabeligt grundlag at fremme udviklingen og forskningen inden for arkitekturen” (*Kgl. anordning nr. 346 af 4. juli 1978*).

Loven om de kunstneriske uddannelser fra 1994 gav arkitektskolerne, Kunstakademiets billedskoler og musikkonservatorierne formålsbestemmelser om at udøve kunstnerisk udviklingsvirksomhed og drive videnskabelig forskning inden for deres fagområder; mens Statens Teaterskolen og Filmskolen begge blot havde til opgave at uddanne – og sådan er det faktisk stadig.

Men begrebet om kunstnerisk udviklingsvirksomhed var slet ikke afklaret, hverken i forarbejderne til loven eller i Kulturministeriet. Derfor bad arkitektskolerne og musikkonservatorierne Kulturministeriets nyoprettede Forskningsudvalg om en definition, og den kan læses i udvalgets handlingsplan *Kulturens Forskning 1994-2000* – vel og mærke under overskriften ”Kunstnerisk udviklingsarbejde”:

”Systematisk udviklingsvirksomhed med henblik på at erhverve ny viden om skabelsen af kunst. Udviklingen bygger på en kombination af stringente, registrerede metoder, sansning og kunstnerisk indsigt. Arbejdet gennemføres med en afsluttende reflekterende proces, der kan formidles og dermed bidrager til fagets metode- og erkendelsesudvikling” (*Kulturens Forskning 1994-2000* (1997) p. 24)

Forskningsudvalget var faktisk ganske optaget af kunstnerisk udviklingsarbejde og havde stillet forslag om, at der fra Kulturministeriets forskningspulje skulle kunne gives midler til flere forskellige typer af projekter.

Noget sådant passede imidlertid ikke Kulturministeriet, som gjorde klart, at forskningsmidler ikke skulle gå til hverken pædagogisk eller kunstnerisk udviklingsarbejde.

Den næste handlingsplan fra Kulturministeriets Forskningsudvalg (*Kulturens Forskning 2001-2004*, (2001)) har et ganske engageret kapitel om forskningen på uddannelsesinstitutionerne, hvor der diskuteres, hvorledes kunstnerisk udviklingsvirksomhed dokumenteres. Begreberne kan være en forhindring for forståelsen, når der både tales om kunstnerisk virksomhed (er det identisk med kunstnerisk praksis?) og kunstnerisk udviklingsvirksomhed; men i forhold til vores ærinde er det interessant, at forskningsudvalget giver udtryk for en angst for akademisering:

”Her er risikoen for at smide barnet ud med badevandet overhængende. Kunsten er i europæisk kultur et udtryksmiddel for ny erkendelse på lige fod med forskningen, og kunst må for de kunstneriske uddannelser være et mål i sig selv, der ikke kan reduceres til et formål for forskningen” (p. 37).

Lige som der i et senere kapitel tales om, at det stiller store krav til institutionerne, at de skal øge forskningsdækningen af deres uddannelser uden at ødelægge de kvaliteter, som allerede findes (p. 44).

I 2002 og 2004 afholdt Kulturministeriets Forskningsudvalg et par konferencer, hvor man behandlede forholdet mellem kunsten og forskningen. Specielt er rapporten fra 2004 interessant. Den hedder *Forskningsbegreber og vidensformer: kulturarv, samlinger og kunstuddannelser*, og flere af artiklerne diskuterer uddannelsesinstitutionernes tilgang til forskning. Ikke mindst er Danmarks Designskoles meget målbevidste strategi mod at blive en forskningsbaseret uddannelse spændende at følge.

Med Kulturministeriets forskningsstrategi fra 2009 sker der for alvor et kvalitetsløft i diskussionen af hvad der kaldes ”forskningsbegreber og tilgrænsende begreber.” Arbejdsgruppen med både embedsmænd og eksperter tager afsæt i OECDs begreber, som jeg kommer ind på i et senere afsnit, og nu er koblingen ”forskning og kunstnerisk udviklingsarbejde” en helt fast term.

Anledningen er ikke mindst den skærpede konkurrence om de eksterne forskningsmidler, som med forskningsrådssystemet var blevet mere centraliseret: Som der står i strategien skal klarlæggelsen af relevante forskningsbegreber ”også ses i sammenhæng med de kriterier for forskning, der gør sig gældende for at komme i betragtning ved fordeling af disse midler” (*Forskningsstrategi for Kulturministeriets områder* (2009) p. 35).

Arbejdsgruppen er optaget af, at de kunstneriske uddannelser bygger på et begreb som viden, der har udviklet sig ganske anderledes ”end det begreb om ’videnskabelig viden’ som ofte umiddelbart associeres med videregående uddannelse og forskning” (op.cit. p. 45). Men de vurderer, at hvor den videnskabelige viden er samfundsmæssigt anerkendt gennem idealer som originalitet, gyldighed og transparens, så er noget tilsvarende ikke tilfældet på det kunstneriske felt. Det får arbejdsgruppen til at kalde kunstnerisk udviklingsarbejde for en ”kategorial selvmodsigelse”, som ikke opnår samme sociale kanonisering som begrebet om videnskabelig viden, fordi de konkrete kriterier for kunstnerisk udviklingsarbejde ikke er ekspliciterede (ibid.).

På den ene side konstaterer arbejdsgruppen, at der er ”en lang række udviklingsarbejder og praksisbaserede undersøgelser af høj kvalitet .. [som har] .. bred gyldighed i de relevante faglige netværk” og at disse arbejder ”lever op til visse kriterier om metodestringens (transparens) og om formidling af refleksioner over resultat og proces, som minder om, men ikke svarer direkte til de kriterier, der findes i forskningsmæssige sammenhænge” (op. cit. p. 46).

Men der antydes skepsis i forhold til det teoretiske niveau: ”kriteriet om teoretisk refleksion [forudsætter] i langt de fleste forskningsområder en skriftlig fremlæggelse, der tydeliggør sammenhæng mellem materiale, metode og resultat” (ibid.).

Arbejdsgruppens overvejelser går herefter i retning af bedømmelseskriterier og dermed mulighed for ekstern støtte, og det står klart, at legitimitet og finansiering er helt centrale faktorer i den forskningspolitiske diskussion.

Forskningsstrategien bemærker følgende om begrebsforvirringen vedrørende kunstnerisk udviklingsarbejde/virksomhed:

I lovgivning m.v. anvendes begrebet ”kunstnerisk udviklingsvirksomhed”, andre gange tales blot om ”kunstnerisk udvikling”. Det er opfattelsen, at der ikke er nogen indholdsmæssig forskel, og i denne tekst [altså Forskningsstrategien, SJ] anvendes begrebet ”kunstnerisk udviklingsarbejde” medmindre der er tale om citat (*Forskningsstrategi for Kulturministeriets områder* (2009) p. 45, note 24).

Det var imidlertid ikke det begreb, som Kulturministeriet foretrak, da de i 2011 nedsatte en arbejdsgruppe til at udrede ”Kunstnerisk udviklingsvirksomhed.” I forhold til Forskningsstrategien virker udredningen om kunstnerisk udviklingsvirksomhed meget mere bastant og mindre diskuterende. Begrebet kunstnerisk udviklingsvirksomhed, som efterhånden er blevet banket så fast, at det også har fået sin egen forkortelse, KUV, er kategoriseret parallelt med videnskabelig forskning, og der er – som jeg tidligere har nævnt – kommet en selvstændig pulje.

Udredningen anerkender betydningen af

”at bevare det nære samspil mellem kunstnerisk udviklingsvirksomhed, forskning og kunstnerisk praksis på institutionerne, men...”

– og nu kommer den centrale pointe –

”..en begrebsmæssig adskillelse af kunstnerisk udviklingsvirksomhed fra videnskabelig forskning såvel som fra kunstnerisk praksis vil bidrage til at synliggøre udviklingsvirksomhed og dennes vigtighed – og dermed bidrage til at fremme politisk og ressourcemæssig fokus på området”

(*Udredning om Kunstnerisk udviklingsvirksomhed* (2012) p. 45).

Det er vel reelt nok. Men grundlæggende generer det mig, at begrebet udviklingsvirksomhed skal være det eneste acceptable begreb i den sammenhæng.

Jeg tror, at man vil drage fordel af at operere med både et begreb om kunstnerisk udviklingsarbejde/virksomhed og et begreb om kunstnerisk forskning.

Men hvordan er det der udviklingsbegreb egentlig kommet ind i den danske diskussion om de kunstneriske uddannelser? For at undersøge det, vil jeg først tage en tur til Frascati i Italien – og senere en smuttur til Sverige.

Nede i Europa....

Om det ligefrem stammer fra OECDs tre-delning af området Forskning og Udvikling (FoU) i grundforskning, anvendt forskning og udvikling ved jeg ikke; men det er her vi først møder det i en institutionaliseret sammenhæng.

Organisationen OECD har til formål at samordne den økonomiske politik i medlemslandene og sikre deres økonomiske vækst. Ud fra den antagelse, at forskning har en positiv effekt på innovation og økonomisk vækst, har organisationen siden sin etablering i 1961 initieret flere forskningspolitiske tiltag. Således står OECD for en international forskningsstatistik og et tilhørende sæt definitioner, som følges af langt de fleste lande.

Det var i 1963, at politikere og embedsmænd på et møde i den italienske by Frascati blev enige om det første sæt af definitioner og formulerede dem i den såkaldte Frascati-manual, der efterfølgende er justeret adskillige gange, senest i 2002.

Også Danmark anvender Frascati-manualen, og en oversættelse af definitionerne findes på Uddannelses og Forskningsministeriets hjemmeside. Den er gengivet nedenfor, og jeg har tilføjet de engelske betegnelser i kantede parenteser.

Forskning og udvikling (FoU) [*Research and Development (R&D)*].

OECD's Frascati-manual definerer forskning og udvikling som skabende arbejde foretaget på et systematisk grundlag for at øge den eksisterende viden, samt udnyttelsen af denne viden til at udtænke nye anvendelsesområder.

Fælles for al FoU-aktivitet er, at det skal indeholde et nyhedselement. Forskning og udvikling kan opdeles i henholdsvis grundforskning, anvendt forskning samt udvikling.

Grundforskning [Basic research]

Grundforskning er eksperimenterende eller teoretisk arbejde med det primære formål at opnå ny viden og forståelse uden nogen bestemt anvendelse i sigte.

Anvendt forskning [Applied research]

Anvendt forskning er eksperimenterende eller teoretisk arbejde, som primært er rettet mod bestemte anvendelsesområder.

Udvikling [Experimental development]

Udvikling er systematisk arbejde baseret på viden opnået gennem forskning og praktisk erfaring, med det formål at frembringe nye eller væsentligt forbedrede materialer, produkter, processer, systemer eller tjenesteydelser.

Uddannelses og Forskningsministeriet: *Hvad er forskning, innovation og udvikling*

Opdelingen er ret klar: grundforskning har intet på forhånd fastlagt mål for anvendelse, men det har anvendt forskning. Udvikling bygger videre på forskning og praktisk erfaring med henblik på at frembringe noget konkret.

Og så er opdelingen alligevel ikke mere klar, end at både UNESCO og Kulturministeriets Forskningsudvalg har valgt at operere med en anden opdeling med kun to niveauer. Jeg nævner det her for at antyde, at sådanne kategoriseringer godt kan problematiseres.

Nedenfor ses hhv. OECDs, UNESCOs og Forskningsudvalgets forskellige opdelinger:

OECD Frascati-manualen	UNESCO Research and experimental development	Kulturministeriets Forskningsudvalg Handlingsplan 1994-2000 (1997)
Basic reseach	Scientific research • Fundamental research • Applied research	Basisforskning • Grundforskning • Strategisk forskning
Applied research		
Experimental development	Experimental development	Forskningsbaseret udviklingsarbejde • Anvendt forskning • [Kunstnerisk udviklingsarbejde*] • Udviklingsarbejde • Reflekteret dataindsamling

*Tilføjet som kategori efter dialog med arkitektskolerne og flere af musikkonservatorierne, jf. Forskningsstrategi (2009) p, 40 note 17.

Dette er ikke stedet for en længere diskussion, men det er jo interessant at se, at argumentet for, at Kulturministeriets Forskningsudvalg i slutningen af 1990'erne valgte at supplere og tilrette OECDs forskningsbegreber var, at de "skulle være dækkende for de forskellige typer af forskning, der blev bedrevet på institutionerne under Kulturministeriet" (Kulturens Forskning 1994-2000 p. 23). I 2009 valgte arbejdsgruppen bag Kulturministeriets strategiplan imidlertid at vende tilbage til OECDs opdeling med det argument, at den tilrettede opdeling alligevel ikke var egnet som en fælles fremtidig referenceramme for Kulturministeriets institutioner. Først og fremmest handlede det denne gang om, at man ikke ønskede at anvende andre kategorier end dem, som anvendes i den øvrige forskningsverden i ind- og udland (jf. Forskningsstrategi 2009 p. 40).

Kulturministeriets udredning om Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed omtaler ikke Frascati-manualen, men jeg synes, det er oplagt, at det er den, der spørger, hver gang der i ministerielle dokumenter dukker begreber om udvikling op i forbindelse med forskning.

I første omgang var Frascati-manualen hovedsagelig tænkt i forhold til forskningsinstitutioner og industrien – ikke med henblik på uddannelsesinstitutioner. Og det bemærkelsesværdige er, at Frascati-manualen og opdelingen i kategorier faktisk ikke har noget andet formål end statistik og dermed benchmarking – sammenligning – med andre lande.

Brugsanvisninger har det med at vokse og Frascati-manualen er i dag et dokument på 255 sider, som bl.a. er koordineret med anbefalinger fra UNESCO – Fns organisation for uddannelse, videnskab og kultur (og senest også kommunikation).

...excluding artistic "research" of any kind

På UNESCO-generalforsamlingen i 1978 diskuterede man, hvad der skulle indgå i forskningsstatistikker og nåede frem til en "Recommendation concerning the International Standardization of Statistics on Science and Technology." I den omhyggelige redegørelse for klassifikation finder vi inden for feltet *science and technology* "institutions belonging to the higher education and general service sectors," og når frem til et område, der hedder humanities, hvorom der står følgende:

Humanities, including:

arts (history of the arts and art criticism, **excluding artistic "research" of any kind**), languages (ancient and modern languages and literature), philosophy (including the history of science and technology), prehistory and history, together with auxiliary historical disciplines such as archaeology, numismatics, palaeography, etc., religion, other fields and subjects pertaining to the humanities and interdisciplinary, methodological, historical and other S&T activities relating to the subjects in this group.

Records of the General Conference. Twentieth Session Paris, 24 October to 28 November 1978 Volume I. Resolutions Annex 1 s. 27

Det er mig, der har fremhævet med fed, men gåseøjnene, som synes at tilføje et underforstået "såkaldt," er originale.

Det er Henk Borgdorff, der har fundet denne meget manifeste udelukkelse af kunstnerisk forskning. Han har skrevet underholdende herom i artiklen *Artistic research within the fields of science*, som findes i flere udgaver – bl.a. i Sensuous Knowledge serien (jf. litteraturoversigt).

UNESCO ville altså ikke medtælle kunstnerisk forskning, og så ville OECD heller ikke. I hvert fald overtog Frascati-manualen udelukkelsen af den kunstneriske forskning i sin (naturligvis) let ændrede klassifikation (som man sædvanligvis kalder ”distribution list”):

6. HUMANITIES

6.1. History (history, prehistory and history, together with auxiliary historical disciplines such as archaeology, numismatics, palaeography, genealogy, etc.)

6.2. Languages and literature (ancient and modern)

6.3. Other humanities [philosophy (including the history of science and technology), arts, history of art, art criticism, painting, sculpture, musicology, dramatic art **excluding artistic “research” of any kind**, religion, theology, other fields and subjects pertaining to the humanities, methodological, historical and other S&T activities relating to the subjects in this group]

Frascati Manual. p. 67. Stadig min fremhævnings med fed. Stadig originale gåseøjne.

Spørgsmålet er således, om en dansk officiel modvilje mod fænomenet kunstnerisk forskning stammer fra denne uhellige alliance mellem OECD og UNESCO?

Det kan vi ikke vide. Blot bemærke, at det helt åbenlyst ikke har gjort indtryk på lande som Sverige, Finland, England m.fl., som ikke har haft problemer med at formulere sig om kunstnerisk forskning – ganske uden gåseøjne.

Henk Borgdorff undersøgte alt dette i 2006 og så ved den lejlighed et udkast til en ny *distribution list*, hvor udelukkelsen ikke længere er med. Denne liste er nu offentliggjort i en revideret distributionsliste til Frascati-manualen. Den fatale udelukkelse af kunstnerisk forskning er ikke længere med, men *artistic research* nævnes heller ikke, så det betyder naturligvis ikke, at den dermed er officielt inkluderet.

6. Humanities

6.1 History and Archaeology

- History (history of science and technology to be 6.3, history of specific sciences to be under the respective headings); Archaeology;

6.2 Languages and Literature

- General language studies; Specific languages; General literature studies; Literary theory; Specific literatures; Linguistics;

6.3 Philosophy, Ethics and Religion

- Philosophy, History and philosophy of science and technology;
- Ethics (except ethics related to specific subfields); Theology; Religious studies;

6.4 Arts (arts, history of arts, performing arts, music)

- Arts, Art history; Architectural design; Performing arts studies (Musicology, Theater science, Dramaturgy); Folklore studies;

- Studies on Film, Radio and Television;

6.5 Other humanities

Working Party of National Experts on Science and Technology Indicators

Måske er alt dette temmelig nørdet. Der er heller ikke tale om, at jeg vil antyde, at de "nede i Europa" bestemmer. På den anden side kan jeg ikke undgå at spekulere på, om en del af den tilsyneladende modvilje, der har været mod kunstnerisk forskning, oprindelig stammer – mere eller mindre direkte – fra diskussioner blandt embedsmænd i OECD og UNESCO.

Så er det jo interessant, at den modvilje tilsyneladende ikke er til stede længere, og at vi samtidig herhjemme ser en accept af, at den officielle engelske oversættelse af kunstnerisk udviklingsvirksomhed er *artistic research* (og ikke fx *artistic development* eller lignende).

Frascati-manualen skal revideres i 2014 og i den forbindelse udsendte OECD i 2013 en opfordring til at komme med forslag til justeringer og forbedringer.

ELIA, The European League of Institutes of the Arts, som er netværksorganisation for kunstuddannelser, svarede med et brev med overskriften "Towards a Frascati 7.0, which includes the Arts and Arts Research". Med henvisning til bl.a. samspillet mellem forskningen ved de kunstneriske uddannelser, oplevelsesøkonomien og nationale og internationale organisationer argumenterede ELIAs præsident, Kieran Corcoran, for, at "the Arts should be a field of its own on the 1-digit level [altså en selvstændig kategori, SJ] and arts research should be included, making this field visible in future statistics" (ELIA 2013).

En smuttur til Sverige

Nu har vi fulgt begrebernes vej i de europæiske organisationer, men selv om Danmark har valgt en anden vej end Sverige i forhold til uddannelsespolitikken på det kunstneriske område, er det ikke usandsynligt, at en vis inspiration trods alt er kommet over Sundet. Måske netop omkring begrebet kunstnerisk udvikling.

I Danmark får vi diskussionen om kunstnerisk udviklingsarbejde fra midten af 1990'erne. Godt og vel tyve år senere end i Sverige! I hvert fald er det allerede i forbindelse med den svenske Högskolereform i 1977, hvor de kunstneriske uddannelser blev lagt ind under Högskoleloven, at man begyndte at tale om, at disse uddannelser også skulle "bedriva utvecklingsarbete när det gäller att främja de konstnärliga uttrycksmedlen" som der står i lovforslaget fra februar 1977 (her citeret fra Marta Edlings artikel "Konstnärlig forskning och utveckling i Sverige 1977 – 2008").

Martha Edling beskriver hvilken rolle begreberne *konstnärlig forskning* og *konstnärlig utveckling* har haft gennem tiden i den svenske politik vedrørende de kunstneriske uddannelser. Högskolereformen samlede al videregående uddannelse; men mange savnede en hensyntagen til de kunstneriske uddannelsers egenart. Specielt var man bange for at det akademiske forskningsbegreb ville være for snævert og hæmmende for den tilsvarende fordybelse, som skulle finde sted på de kunstneriske uddannelser. Derfor, forklarer Edling, valgte man (også i forhold til andre ikke-akademiske fag) termen udviklingsarbejde, som selvstændigt skulle modsvare den videnskabelige forskning.

I Sverige er kunstnerisk forskning i dag ligestillet med anden forskning i den svenske Högskolelag, der både omfatter højskoler og universiteter. Forskellen på universitet og højskola i Sverige handler først og fremmest om retten til at udbyde forskeruddannelser. Oprindeligt var dette forbeholdt universiteter, men gradvist er sket en opblødning med flere og flere tilladelser til højskoler.

I den nuværende svenske Högskolelag er kunsten placeret helt på linje med videnskaben, som det fremgår her:

2 §

Staten ska som huvudman anordna höjskolor för

1. utbildning som vilar på vetenskaplig eller konstnärlig grund samt på beprövad erfarenhet, och

2. forskning och konstnärlig forskning samt utvecklingsarbete.

Höjskolelag (1992)

Her har vi både forskning, kunstnerisk forskning og udviklingsarbejde. Se så langt nåede svenskerne for 22 år siden.

Fordi man har været så meget tidligere ude, har debatten i Sverige om og inden for området kunstnerisk forskning og kunstnerisk udviklingsarbejde været meget mere omfattende. I 2004 udgav det svenske Vetenskapsrådet den første *Årsbok för Konstnärligt FoU*, som området kaldes i dag: Kunstnerisk Forskning og Udvikling. Yderst læseværdige publikationer med artikler med mange forskellige tilgangsvinkler til feltet og med rapporter om, hvilke projekter der havde fået støtte. Samtidig har svenskerne også nogle erfaringer, som vi må kunne drage fordel af – bl.a. om problemer med finansiering, bedømmelseskriterier for FoU samt betydningen af at arbejdet dokumenteres ordentligt.

Begreber holder ikke evigt

Denne artikel har haft til formål at give en (del af en) historik for begrebet om kunstnerisk udviklingsarbejde eller –virksomhed. Som det er fremgået, så er det grundlæggende ”systemets” overvejelser, jeg har haft fat i. Det er der god grund til. Der er meget lidt praksis i Danmark, der har set sig selv som kunstnerisk udviklingsvirksomhed.

Men det bliver anderledes. Som det fremgår af artiklen af Sverre Rødahl, Inger Eilersen og Mette Sandager om *Kunstnerisk udviklingsvirksomhed i et uddannelsesperspektiv* i tidsskriftet *Peripeti* 19/2013 har Statens Scenekunsthøjskole fået bevilling og lagt retningslinjer for kunstnerisk udviklingsvirksomhed, som nu også har fået sin egen forkortelse, KUV.

Samtidig fornemmer man også, at grænser forsøges flyttet. Hverken definitioner eller kategorier er faststøbte for evigt. Hvor udredningen om kunstnerisk udviklingsvirksomhed gerne vil tvinge Kulturministeriets uddannelsesinstitutioner til alene at bruge begrebet kunstnerisk udviklingsvirksomhed, så har Rødahl, Eilersen og Sandager

intet problem med at tale om kunstnerisk forskning parallelt med anerkendelse af, at den officielle term er kunstnerisk udviklingsarbejde.

Her søges også en forklaring på, at det har taget længere tid i Danmark end i så mange andre lande at få anerkendt kunstnerisk forskning, og artiklen kommer med nogle væsentlige pointer, som vedrører både infamien omkring gøgleren og teatrets kunst ("Tag vasketøjet ind...") og branchens egen konservatisme og teori- og metodefor-skrækkelse (Rødahl m. fl. p. 78 og 79).

Det helt centrale i artiklen er imidlertid fremlæggelsen af den specifikke scenekunstneriske udviklingsproces og beskrivelsen af de KUV-projekter, som har været gennemført. Det skal jeg slet ikke forholde mig til her. Men det vil være der – i praksis – at de kommende diskussioner må tage afsæt. Praksis forstået som resultaterne af det, der p.t. kaldes kunstnerisk udviklingsarbejde. Kasser og strukturer hjælper os til at forstå sammenhænge. Men de sætter også grænser, som, blot fordi de er sat, kan være svære at krydse. Efterhånden som feltet vokser og styrkes, vil nye udfordringer - omkring bedømmelseskriterier fx – endnu en gang forskyde diskussionen og terminologien. Det er mit håb og min forventning, at når vi først kommer ned i substansen, bliver begrebsapparatet yderligere nuanceret og rummeligt.

Det skal nok blive spændende at følge.

Litteratur

Borgdorff, Henk: *Artistic research within the fields of science*

http://www.utbildning.gu.se/digitalAssets/1322/1322679_artistic-research-within-the-fields-of-science.pdf

[Henk Borgdorffs skrifter findes også i *Sensuous Knowledge*-serien:

<http://www.khib.no/norsk/kunstnerisk-utviklingsarbeid/publikasjoner/sensuous-knowledge-series/henk-borgdorff-artistic-research-within-the-fields-of-science/>]

ELIA (2013): *Towards a Frascati 7.0, which includes the Arts and Arts Research*

<http://www.elia-artschools.org/news/elia-and-share-reaction-to-revision-of-the-oecd-frascati-manual>

Edling, Marta: "Konstnärlig forskning och utveckling i Sverige 1977 – 2008" I: *Konst och forskningspolitik – konstnärlig forskning inför framtiden*. Årsbok KFou 2009. Vetenskapsrådet, kap. 1.

Folketinget: *Aktstk. 113 Aktstykke om anvendelse af tips- og lottomidler på Kulturministeriets område* <http://www.ft.dk/samling/20121/aktstykke/Aktstk.113/aktstykket.htm>

Forslag til lov om videregående kunstneriske uddannelsesinstitutioner under Kulturministeriet Lovforslag L 184. Fremsat 26/1 1994 af kulturministeren.

Högskolelag (1992:1434) Svensk författningssamling.

http://www.riksdagen.se/sv/Dokument-Lagar/Lagar/Svenskforfattningssamling/Hogskolelag-19921434_sfs-1992-1434/?bet=1992:1434#K1

Kgl. Anordning nr. 346 af 4. juli 1978 for Arkitektskolen i Århus

Kulturministeriets Forskningsudvalg: *Kulturens forskning 1994-2000: en handlingsplan fra Kulturministeriets Forskningsudvalg* 1997

Kulturministeriets Forskningsudvalg: *Kulturens forskning 2001-2004 - En handlingsplan fra Kulturministeriets Forskningsudvalg* 2001.

<http://kum.dk/servicemenu/publikationer/2001/kulturens-forskning-2001-2004/>

Kulturministeriet: *Forskningsstrategi for Kulturministeriets område*. 2009.

<http://kum.dk/servicemenu/publikationer/2009/forskningsstrategi-for-kulturministeriet/>

Kulturministeriet: [Udredning om] *Kunstnerisk udviklingsvirksomhed* 2012

<http://kum.dk/servicemenu/publikationer/2012/kunstnerisk-udviklingsvirksomhed/>

OECD: *Frascati Manual: Proposed Standard Practice for Surveys on Research and Experimental Development*, 6th edition [2002]

<http://www.oecd.org/science/inno/>

[frascatimanualproposedstandardpracticeforsurveysonresearchandexperimentaldevelopment6thedition.htm](http://www.oecd.org/science/inno/frascati-manual-proposed-standard-practice-for-surveys-on-research-and-experimental-development-6th-edition.htm)

OECD: *Revision of the Frascati Manual* [2013]

<http://www.oecd.org/sti/inno/frascati-manual-revision.htm>

Rødahl, Sverre, Eilersen, Inger og Sandager, Mette: "Kunstnerisk udviklingsvirksomhed i et Uddannelsesperspektiv". I: *Peripeti* nr. 19. 2013 p. 77-89

Uddannelses og Forskningsministeriet: *Hvad er forskning, innovation og udvikling*

<http://fivu.dk/forskning-og-innovation/statistik-og-analyser/hvad-er-forskning-innovation-og-udvikling>

Working Party of National Experts on Science and Technology Indicators: *REVISED FIELD OF SCIENCE AND TECHNOLOGY (FOS) CLASSIFICATION IN THE FRASCATI MANUAL*. OECD. 2007

<http://www.oecd.org/science/inno/38235147.pdf>

Konstnärliga kunskapsproduktion:

Antaganden, avsikter, förutsättningar

Ylva
Gislén



Ylva Gislén er leder af Konstnärliga forskarskolan, som er den nationale forskerskole for kunstnerisk forskning i Sverige. Skolen er støttet af det svenske Vetenskapsrådet og er etableret i et samarbejde mellem ni universiteter og professionshøjskoler (university colleges) med det formål at styrke og udvikle forskeruddannelsen på ph.d. -niveau inden for kunstnerisk forskning. Gislén har desuden varetaget en række centrale poster i svensk kulturliv og bl.a. været gæsteprofessor ved Lunds universitet samt uddannelseschef ved Dramatiska institutet i Stockholm.

Ylva Gislén er som sådan en pioner inden for feltet kunstnerisk forskning, både i Sverige og i international sammenhæng. Det var i denne egenskab, Gislén indledte symposiets anden dag med foredraget "Konstnärlig kunskapsproduktion: antaganden, avsikter, förutsättningar." Foredraget gav en oversigt over den kunstneriske forsknings udvikling og udbredelse, primært i skandinavisk og europæisk sammenhæng, samt adresserede en række af feltets centrale problemstillinger og skismaer.

Ylva Gislén startede med at fastslå, at hun har en ganske pragmatisk tilgang til feltet. Der er mange, der selv mener, de bedriver kunstnerisk forskning, og Gislén opfordrede gennem hele sit foredrag til, at man bevæger sig væk fra spørgsmålet om definitioner – hvad er kunstnerisk forskning? – frem mod spørgsmålet: Hvad kan kunstnerisk forskning? Hvilke videnstraditioner, formater og erkendelser, hvilke samtalerum og udvekslingsformer åbner feltet for?

Gislén startede med bogstaveligt talt at kortlægge de institutionelle forudsætninger ved at vise tre landkort over, 1) hvilke europæiske lande der har etableret en kunstnerisk forskeruddannelse, 2) hvilke lande der giver mulighed for en kunstnerisk ph.d.-grad, og 3) hvilke lande der har etableret andre finansieringsmuligheder for kunstneriske forskningsprojekter. Herefter fulgte en præsentation af nogle centrale europæiske netværk, publikationer etc. inden for feltet. Denne kortlægning gav et konkret og meget brugbart grundlag for den videre fremstilling.

Hovedparten af Gisléns foredrag beskæftigede sig nemlig med forholdet mellem kunst og forskning i forhold til forskellige videns- og forskningstraditioner. Gislén placerede forskningsbegrebet selv i en dynamisk og foranderlig historisk proces og påpegede med afsæt i Bruno Latour og Michael Gibbons, at i dag sameksisterer forskellige konfliktuerende forsknings- og vidensparadigmer, hvis indbyrdes relationer løbende må forhandles. Fx kombineres et klassisk akademisk forskningsparadigmes idealer om desinteresseret objektivitet ofte med et mere eksperimenterende og samfundsvendt nytteparadigme vendt mod andre samfundssfærer og -institutioner. I forhold til den kunstneriske forsknings fremvækst bliver kunstneren desuden en model for projektsamfundets mere sårbare og risikobetonede arbejdsformer.

Det betyder samlet set, at den kunstneriske forskning som et forholdsvis nyt vidensfelt aktiverer en række klassiske modsætninger mellem fx objektivitet og subjektivitet, rationalitet og emotionalitet, inspiration og argumentation, etc. Dette kan medføre en form for strukturel angst for at bevæge sig ud i det grænsefelt, som kunstnerisk forskning udgør – en angst der viser sig som fordomme og begrænsninger, både hos den enkelte og i systemernes vanskeligheder med at anerkende værdierne fra det ”andet” system: på den ene side angst for akademisering af kunsten, på den anden side angst for videnstab, når akademisk viden omsættes i en kunstnerisk praksis.

Det væsentligste – og vanskeligste – i omgangen med kunstnerisk forskning er derfor ifølge Gislén at anerkende dens mange forskellige fremtrædelses- og udtryksformer og holde mulighederne åbne. Kunstnerisk forskning er ikke noget entydigt felt. Det rummer ganske mange forskellige idealer, produktionsformer og praksisser: kollaborative, individuelle, personlige, kritiske og formelle strategier forbinder sig i forskellige konstellationer med forskellige begreber om kunst, viden og forskning.

Gisléns egen erfaring vedrørende forholdet mellem kunstnerisk og akademisk forskning lader sig bedst sammenfatte som et spørgsmål om *gestaltning*: I den kunstneriske forskning er en gestaltning målet; i den videnskabelige forskning er målet en form for viden eller kundskab. Den kunstneriske forskning sætter fokus på de kund-



skabsmæssige aspekter af det gestaltende arbejde og gestaltningen selv. Det fordrer en refleksiv og kritisk praksis, og det aktiverer spørgsmål om magt og identitet. Endelig er det uendeligt meget sværere at artikulere kunstneriske referencer end videnskabelige. Til gengæld kan den kunstneriske forskning aktualisere en ny bevidsthed om fremstillingsformens afgørende indflydelse på den viden, der produceres, som også har relevans for den videnskabelige forskning.

L.L.S.

Litteratur:

Michael Gibbons et al.: *The New Production of Knowledge. The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*, SAGE 1994.

Nowotny, Scott & Gibbons: *Re-thinking Science: Knowledge and the Public in an Age of Uncertainty*, Blackwell 2001.

De tre rejser

– kunstneres forskning og udforskning af verden

En stor del af symposiet *Nye Dimensioner* var viet til scenekunstneres præsentation af egen praksis. Ikke alle disse kunstners praksis – og ikke alt hvad den enkelte kunstner bedriver – falder ind under en snæver definition af kunstnerisk forskning, som den nødvendigvis må bestemmes inden for uddannelsesinstitutioner, kunsthøjskoler og –akademier, universiteter og andre egentlige forskningsinstitutioner. Men fortællingerne om den kunstneriske praksis som en i bredeste forstand udforskning og undersøgelse af verden hører med i det store billede af, hvad et begreb som kunstnerisk forskning kan dække. Det er den kunstneriske praksis, der skal være udgangspunktet for et egentligt begreb om kunstnerisk forskning.

Nogle af de indbudte kunstnere arbejder bevidst og målrettet med en forskningspraksis – ofte som et politisk projekt om at undersøge kunstens rolle og vilkår som et socialt felt for kritisk vidensproduktion. Det gælder fx Anders Paulin og Joachim Hamou. Andre arbejder kvasi-videnskabeligt med natur- eller humanvidenskabeligt inspirerede undersøgelser af bestemte forhold i verden, det gælder fx Kirsten Dehlholm. Nogle arbejder decideret med kunstnerisk forskning inden for kunst- og uddannelsesinstitutioner, det gælder fx Erik Rynell og NSU. Men rigtig mange arbejder ganske enkelt med en undersøgende tilgang i deres egen, almindelige kunstneriske praksis, og dette niveau er også vigtigt at reflektere.

For at få så mange perspektiver som muligt repræsenteret havde vi tre parallelle paneler med hver 3 fortællinger af enten individuelle kunstnere eller kunstgrupper. Vi tænkte disse kunstnermøder som *rejser*: Fortællingen om den enkelte kunstners udviklingsrejse, fortællingen om de forskellige kunstners forskellige veje, ruter og stationer i udviklingen af en kunstnerisk forskningspraksis, og endelig den rejse, som tilhørerne kom ud på i mødet med de forskellige kunstners oplevelse af, hvad kunstnerisk forskning betyder for dem.

L.L.S.

Omgivet af virkeligheder

Hotel Pro Forma



Kirsten Dehlholm, instruktør og billedkunstner, grundlægger og kunstnerisk leder af Hotel Pro Forma (1985). Kirsten Dehlholms visuelle æstetik har været definerende for skandinavisk performance-teater, og hendes indflydelse startede allerede med Billedst-ofteater (1978-1985). I Hotel Pro Forma skaber hun forestillinger og udstillinger, der bringer arkitektur og kunst i tæt dialog med videnskab og teknologi.

Kirsten
Dehlholm

Den russiske forfatter Vladimir Nabokov var entomolog, han forskede i sommerfugle. Han skriver et sted: ”Ud over at skrive romaner kan jeg bedst lide at jage og studere sommerfugle. Glæden og belønningen ved litterær inspiration er intet ved siden af henrykkelsen ved at opdage et nyt organ under mikroskopet eller finde en ubeskrevet art på en bjergside i Iran eller Peru.

Det, der smelter sammen i et kunstværk, er poesien præcision og ophidselsen ved den rene videnskab. Det tror jeg,” siger Nabokov.

Vi er omgivet af virkeligheder. Vi er selv en del af virkeligheden, vi er lige midt i den her og nu. Nogle taler om kunst og virkelighed. Men kunst er ligeså meget en virkelighed som andre virkeligheder. Virkelighederne påvirker os konstant på forskellige måder. Virkeligheden påvirker vores sansning, vores tænkemåde, vores følelser, vores handlinger. Vi kan forske i kunst og i virkelighed. Vi kan forske kunstnerisk i virkeligheden.

Her fortsætter Nabokov: ”Hvad er virkelighed? Virkelighed er en meget subjektiv affære. Jeg kan kun definere den som en gradvis akkumulering af information og som en specialisering. Vi kan for eksempel tage en lilje. Eller en hvilken som helst anden art i naturen. En lilje er mere virkelig for en naturalist end for en almindelig person. Men den er endnu mere virkelig for en botaniker. Og for en botaniker, der er specialiseret i liljer, når vi op på et endnu højere virkelighedsniveau. - Man kan med andre ord nærme sig virkeligheden mere og mere, men man kan aldrig komme tæt nok på, for virkeligheden er en uendelig række af trin, perceptionsniveauer og falske slutninger og er derfor uopnåelig. Man kan finde ud af mere og mere om en ting, men man kan aldrig vide alt om den. Det er håbløst.”

Ja det er håbløst at vide alt om den, altså virkeligheden. Men alligevel prøver vi hele tiden at nærme os den, at omslutte den, at forstå den. Jeg laver forestillinger, og bruger forestillinger til at udforske verden, til at undersøge virkeligheden. Vi mennesker er født som psykologiske væsner, der spørger: ”Hvad er meningen, hvad handler det om?” Et spørgsmål der især bliver stillet, når det drejer sig om en teaterforestilling. Jeg svarer igen med en forestilling, der handler om perspektiv og tyngdekraft. Eller om barokkens tidsalder. Om alkymi og genteknologi. Om penge og biometriske adgangskontrolsystemer. Om Kina. Om middelalderen. Om hukommelse. Om begrebet dannelse. Om Jesus, den mærkelige størrelse. Om ætermusik og verdenshistorie. Om Mellemøsten. Om identitet og tilpasning som livsvilkår. Om Darwin og evolution. Om navnet Ellen og fem danske byers optur og nedtur. Om krig.

En forestilling starter aldrig med de psykologiske aspekter. De findes allerede overalt, de styrer alt, hvad vi gør. Også her og nu i denne sal. Dem behøver vi ikke at starte med, for de følger med, hvordan vi end komponerer og sammensætter alle de mange dele, en forestilling består af.

I stedet ser vi på hver enkelt del, hvert enkelt element af de mange dele, der tilsammen udgør en forestilling. Hver del bliver nøje undersøgt, sat under lup, studeret

og analyseret som isoleret fænomen. Den bliver udsat for forskellige påvirkninger og behandlinger for at se - ikke hvor sygdommen er, men for at se hvor udviklingsmulighederne findes.

Forestillingen finder sted. Stedet er betydningsfuldt. Stedet og rummet analyseres. Hvad er det for et sted? Hvilken tradition, hvilken funktion har det? Er det et museum, en kunsthall, et rådhus, en svømmehal, en skole, eller er det et teater? Og hvis det er et teater, hvilken slags teater? Hvis det er et teater, er jeg bevidst om ikke at lave almindeligt teater. Derimod kan jeg i et rådhus eller et museum bruge nogle af teatrets virkemidler. Her forventer man ikke teater. Og man forholder sig derfor mere åben for det, man møder. Det gælder om at arbejde imod forventningens lammende greb.

Ud over tradition og funktion har stedet en arkitektur, der altid er en stærk med- eller modspiller i forestillingen. Arkitekturen sætter sine autentiske betingelser, og man kan lige så godt fra start indberegne dem som en del af præmissen for værkets komposition og modtagerens oplevelse.

Publikums synsvinkel er en anden medspiller fra start. Hvor befinder publikum sig? Sidder de på faste pladser med front mod scenen som i det italienske teater. Sidder de på to sider. På tre sider eller på fire? Står de oppe på balkoner og ser ned som i fugleperspektiv? Eller står de nede og ser op? Eller går de rundt i rum helt uden en scene som på en udstilling? Alt dette spiller med i oplevelsen og indtagelsen af værket.

Stedet sætter sammen med det valgte tema den overordnede ramme for forestillingen – som stadig består af uendelig mange delelementer. Allesammen nogle der yderligere skal udforskes isoleret og til sidst sammen. Billedkomposition, bevægelse, blikretning, lys, lyd, musik, stemme, klang, tekst, tid, timing. Ofte bliver de forskellige elementer givet ud til forskellige kunstnere, der arbejder i lang tid hver for sig med at udvikle deres specifikke område, og kun har kendskab til det overordnede koncept eller til princippet for forestillingen.

De forskellige delelementer bliver således udviklet i de enkelte studier og atelierer. Jeg og en eller to andre kunstnere, som er mine samarbejdspartnere, udgør da en lille gruppe af en slags medstuderende, der går rundt og ser til, at alle dele lever og trives, samtidig med at vi nøje studerer, hvor de er på vej hen.

Når alle delene til slut sættes sammen i den korte tid før premieren, kan vi selv blive overraskede. De mange dele skaber en synergieffekt, bliver større end summen af de enkelte dele. Jeg ønsker og kræver at blive overrasket.

Bedst er det at opleve, hvordan de fysiske omstændigheder ved værkets enkeltdele også kan blive de stærkeste fortællere. Hvordan konkrete fysiske mekanismer betoner og forstærker indholdet af det overordnede, valgte emne.

Billedmæssigt har forestillingen ofte arbejdet med optiske illusioner, med rummet mellem det to- og det tredimensionelle. Det sted der endnu ikke er færdigdefineret, endnu kan fortolkes eller sættes spørgsmålstegn ved. Her er der et åbent og san-

sende rum, et perceptionsfelt for øjets primærprocesser, hvor verden bliver til i det korte øjeblik, før identifikationen bliver fastlagt og betegnet som noget bestemt. Her kan momentet ramme beskueren under huden som ren sansning, før hjernen sætter ind og spørger: hvad betyder det?

Det er her, vi udforsker hjernens funktioner i forhold til det, der ses og høres. Udforskningen er en leg med vores vanetænkning og med det at opleve, med det at *se os selv sanse*, som Olafur Eliasson udtrykker det. Her er vi for alvor ude i forskning, der forener videnskabens veje og kunstens afveje. Her er vi både meget præcise og lader samtidig døren stå åben for det tilfældige, der dukker op hen ad vejen. Det er forestillingen om omvejen og øjeblikket. Det er *implementering af intuition*, kan man måske sige. At implementere intuition er vel egentlig to modsatte kræfter, men netop her kan man opnå en uventet form for præcision, den fra videnskabens verden og den fra poesien.

Når vi arbejder med de enkelte dele, afprøver vi systematisk forskellige ting og spørger ind til: hvad betyder det, når vi gør det sådan eller sådan eller sådan? En systematisk afprøvning finder sted, ikke for at finde sandheden, men for at afsøge feltet for betydninger og betydningslag. Hvornår ændrer betydninger sig i forhold til det, vi gør i scenerummet, lige meget hvordan scenen så ellers ser ud.

Tekst og billede. Siden Hotel Pro Formas start har vi brugt tekster, skønt vi er mest kendt som et billedteater. Men ord er jo en stærk og uomgængelig udtryksform, det er vores vante måde at forklare os på. Derfor er det også interessant at udforske hvordan ordet, teksten kan formes og fremføres i et billedteater. Denne udforskning har fundet sted i alle vores forestillinger. Alle forestillinger er undersøgelser af, hvordan tekst og billede kan give synergi til hinanden, når de optræder simultant i det samme rum – uden at det ene bliver en direkte illustration af det andet, og dermed bliver ligegyldigt.

Hvordan tekstens indhold kan ændres og forskydes alt afhængigt af fremførelsen og sammenhængen. Tekst kan vises som et billede, som tegnsprog, tekst kan siges, synges, hviskes, stammes, råbes, ord kan fremføres af den enkelte, af flere, som ekko, i kor, som gentagelse. Voksne tekster kan siges af børn og omvendt. Stemmer kan ændres ved hjælp af digitale værktøjer, og dermed ændrer performeren fuldstændig karakter. Tekst er også tempo, temposkift, betoning, pauser. Det hele spiller med. Det vigtige er at afprøve muligheder og se, hvad der sker, når vi bruger værktøjerne som instrumenter.

De talende performerers placering i rummet bliver aktivt medspillende i den psykologiske oplevelse af tekstens indhold. Jeg arbejder med performerens afstande og blikretning i forhold til hinanden og til publikum. Helheden giver udtrykket. Der er rigtig mange parametre i hvert eneste øjeblik, der påvirker vores sansning. Ved at skrue op og ned eller ændre på en eller to af de mange mulige parametre, ændrer vi også mening og betydning, indhold. I processen kan vi vælge, hvad vi vil fokusere på. Det opfattes øjeblikkeligt af sansningen. Vi afprøver, hvordan sansningen opfatter det, og derefter hvad det betyder for sammenhængen. Vi arbejder med og igennem perceptionen.

”Ord passer ikke nødvendigvis til billeder eller billede til ord. Til gengæld er tilstræbt den højst mulige koncentration om de enkelte dele, som hver især indgår på sine helt egne præmisser. Forestillingen kombinerer kendte ting for at nå det ukendte – og samler uden at forene. Mødets tilfældighed og variation er både indkalkulerede og sat i system.” Således skrev vi, da Hotel Pro Forma første gang brugte tekst i en forestilling. Det var i 1987 og teksten var skrevet af Inger Christensen på opfordring af Hotel Pro Forma. Det var en forestilling med uafbrudt tekst i halvanden time.

Siden har vi til hver forestilling bedt danske digtere og forfattere at skrive tekst til et visuelt koncept. Tekst er blevet udforsket og brugt som materiale på linje med lys og bevægelse, rum, lyd og figur.

Det at skabe og forberede en forestilling sker som én lang proces. Processen kan tage fra et til fire år, før en forestilling står på scenen. I hele processen foregår en lang research og flere former for forskning, der involverer mange slags mennesker. Forskning tager tid. I teaterbranchen er der ikke megen forskning på de store institutionsteatre. Den kunstneriske forskning finder derfor sted på uddannelses-institutioner, på alternative forsøgsstationer for scenekunst og efteruddannelse, på nogle få teaterlaboratorier og produktionsvirksomheder for performance og scenekunst. Derfor er dette symposium et godt initiativ.

En Hotel Pro Forma-forestilling er en kunstnerisk vidensproduktion, og den skal kunne rigtig meget. Den skal levere en kunstnerisk oplevelse, en vis mængde viden – og en stor grad af underholdning. Samtidig er det altid et værk, der eksperimenterer med genrer, genrebetegnelser, spillestil, rollebesætning m.m. Det er ofte svært at formidle. Det ville være klogt at forske i formidling. Det har måske ikke noget med kunstnerisk forskning at gøre, eller det kunne det måske have i særlige tilfælde? I hvert fald er formidlingen og den dertil hørende belægningsprocent ofte en betingelse for at kunne få økonomisk støtte til at fortsætte den kunstneriske forskning, der ikke er leveringsdygtig i produktioner inden for de seneste trends.

Indtil videre fortsætter vi den kunstneriske forskning ved at udbygge yderligere med Atelier Hotel Pro Forma.

Nordisk Sommer- universitets kunstneriske forskningsarbejde

Friberg,
Fentz &
Friis



Carsten Friberg Cand. phil. & ph.d. i filosofi. 1995-2007 undervist på Institut for Filosofi, Københavns Universitet; 2007-2011 adjunkt på Arkitektskolen Aarhus og siden 2012 adjunkt på Aalborg Universitet.

Christine Fentz Cand.phil i Dramaturgi, igangværende diplomlederruddannelse ved Odsherred Teatercenter. Instruktør, dramaturg, performer. Kunstnerisk leder for Secret Hotel siden 1999.

Henrik Vestergaard Friis Cand.mag i Teatervidenskab. Dramaturg, kurator og performer. Zarathustras Onkel 2001-2011. www.zonkel.com Liveart.dk 2002-2022. www.liveart.dk

Alle tre er aktive i Nordisk Sommeruniversitets studiekredse i kunstnerisk forskning siden 2007: **Practice-Based Research in the Performing Arts** (2007-2009), publikation: *At the Intersection between Art and Research* (NSU Press, 2010), og **Artistic Research - Strategies for Embodiment** (2010-2012, publikation med samme titel udgives 2013), **Crossing Context: Interventions through artistic research** (2013-2015)

For mere information henviser vi til www.nsuweb.net

Inden for Nordisk Sommeruniversitet (NSU) har der siden 2007 været to tre-årige studiekredse om kunstnerisk forskning (se oversigten forneden). En tredje kreds påbegyndes 2013.

NSU har siden 1950 dannet ramme om akademisk arbejde på tværs af faglige og nationale grænser i 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.

Studiekredsene om kunstnerisk forskning udsprang oprindeligt bl.a. af fælles interesse i at fortsætte det definitionsarbejde som Nordscens konference Re.searching i Malmö 2006 belyste.

Deltagerne i NSU's kredse har forskelligartet baggrund, som spænder fra kunstnere (fra mange forskellige kunsthænder), der laver eller har afsluttet ph.d., tager en master eller i andre rammer foretager kunstnerisk forskning eller tilegner sig mere viden om feltet, til traditionelle akademiske discipliner som filosofi og antropologi.

Gennem årene har der været deltagere fra Danmark, Sverige, Norge, Finland, Island, Estland, England, Frankrig, Tyskland, Canada, Irland, USA, Italien, Portugal, Ægypten og Schweiz – altså også deltagere fra mange andre lande, end NSU's traditionelle virkeområde.

Arbejder fra den første studiekreds findes udgivet i antologien:

Carsten Friberg & Rose Parekh-Gaihede, with Bruce Barton (eds.): *At the Intersection Between Art and Research. Practice-Based Research in the Performing Arts* Malmö: NSU Press 2010.

Den næste studiekreds' antologi med titlen *Artistic Research: Strategies for Embodiment* udkommer sommeren 2013, redigeret af Emeline Eudes, Christine Fentz og Tom Mcguirk.

Under konferencen *__so and so__* november 2011 var NSU repræsenteret ved tre deltagere fra NSU's dengang aktuelle kreds "Artistic Research: Strategies for Embodiment": Carsten Friberg, Christine Fentz og Henrik Vestergaard Friis, som gennemgik både vanlige arbejdsformater for kredsen såvel som de aspekter og minimumskrav, der er herskende i kredsen og i de miljøer, dens deltagere til dagligt arbejder i. Dels handler det om det formelle, fx at arbejdet er transparent, så andre kan få indblik i processerne og diskutere de metoder og valg, som bruges og træffes undervejs, og også diskutere relevansen af arbejdet for et større fællesskab. Dels drejer det sig om arbejdsformerne, fx at præsentationer finder sted i de former, der reflekterer arbejdet, fx gennem brug af kroppen, tegning, vandring osv. ikke blot udført af den, der præsenterer sin forskning, men ved at inddrage alle i en fælles refleksion.

Hvad er kunstnerisk forskning?

Nullò Facchini

Nullò Facchini er instruktør samt grundlægger og kunstnerisk leder af Cantabile 2, som er en international teatergruppe, der siden 1984 har været forankret i Danmark og siden 1990 haft status som egnsteater i Vordingborg. Cantabile 2 bryder ofte med vante teaterformer og teaterrum. Siden 2003 har Nullò Facchini udforsket en såkaldt human-specific teaterform, der lægger vægt på mødet med den enkelte tilskuer. Det har ført til berømmede forestillinger som fx Venuslabyrinten og LifeLive. Nullò Facchini er desuden kunstnerisk leder af teaterfestivalen Waves, der hvert andet år bringer international performance og gadeteater til Vordingborg.



Kunstnerisk forskning er for mig det tematiske eksperiment, som indeholder min “skjulte” motivation til skabelsen af et performanceprojekt. Selvom et performance projekt henvender sig til publikum ud fra en bestemt tematik, er der for mig altid et underliggende forskningsperspektiv, en opdagelsesrejse som kan flytte mig selv (og tilskuerne) hen imod uopdaget grund.

Kunstnerisk forskning kan ikke være absolut videnskabelig, fordi den blandt andet beskæftiger sig med forudsigelsen af menneskers oplevelse af et kunstnerisk (og derfor ikke matematisk) udtryk. Dog er det muligt at studere menneskets følelsesmæssige reaktioner ud fra en kulturel, social, køns- og aldersmæssig sammenhæng. Og det er muligt at observere, om en bestemt kunstnerisk proces peger i en kreativ og nyskabende retning.

Almindelig kunstnerisk praksis indbefatter præsentationer af mere eller mindre forfinede aspekter af en bestemt æstetisk udtryksform. I kunstnerisk forskning er denne æstetiske form ikke længere udgangspunktet, men bliver hellere eksperimentets uforudsigelige resultat, som opnås gennem bearbejdelse af en række tentative postulater og gennem mødet mellem de involverede kunstneres personlige egenskaber.

Gennem kunstnerisk forskning er det muligt for en kunstner at afdække nye spændende muligheder, nye arbejdsteknikker og metoder, og også uproduktive blindgyder. Alt dette uden det tidsmæssige pres, som ellers altid er givet i arbejdet på et teaterproduktion, som nødvendigvis skal munde ud i et publikumspositivt resultat, indenfor en bestemt deadline. Alene konceptet om en deadline går jo imod forskningens grundprincipper om grundighed og forfølgelse af de fundne resultatmæssige forgreninger.

Konstnärlig forskning och Inter Arts Center

Erik
Rynell



Erik Rynell är forskare och universitetslektor i Teaterteori vid Teaterhögskolan i Malmö, Lunds Universitet. Inriktningen på hans forskning är kognitiva aspekter på teaterarbete. Han har också startat och drivit en utbildning för dramatiker, samt verkat för införandet av konstnärlig forskning vid Teaterhögskolan i Malmö. Han har varit aktiv i skapandet av Inter Arts Center, en mötesplats för tvärkonstnärliga projekt och konstnärlig forskning vid Lunds Universitet och ingår i ledningen för detta centrum.

Utbildningen av skådespelare är beroende av det yrkesliv, den teatersituation studenterna så småningom skall komma ut i. Man kan inte påstå att den situationen har revolutionerats under senare årtionden. Men det som skett är att det nu åtminstone finns möjlighet för teaterskolorna att inte bara leverera nya kullar studenter till en befintlig ”marknad” utan att själva spela en aktiv roll när det gäller utvecklingen av ny teater. Detta var ett mål när den konstnärliga forskningen introducerades vid Teaterhögskolan i Malmö för ca tio år sedan. Genom att få ett doktorandprojekt godkänt kunde skådespelare, dramatiker, regissörer, dramaturger och andra få fyra år på sig att utarbeta egna idéer och projekt bortom det vanliga arbetet med produktioner. Utvecklingen av teaterkonsten kunde på så sätt skiljas från teatrarnas behov, som av nödvändighet är mera kortsiktiga, då ju deras inriktning snarare är att producera föreställningar än att driva långsiktiga utvecklingsprojekt.

De stora frågorna när det gällde konstnärlig forskning var dels att definiera vad man menar med konstnärlig kunskap. Dels var det hur man skulle inpassa den konstnärliga forskningen i ett akademiskt system som var skapat för vetenskaplig forskning och hade hela sitt värderingssystem uppbyggt efter denna förutsättning.

Ett intressant svar på den första frågan, vad konstnärlig kunskap är, finns i artikeln ”Embodied Knowledge through Art,” publicerad av filosofen Mark Johnson i boken *The Routledge Companion to Artistic Research*, som utkom 2011. Johnson framhåller att en orsak till att man är ovillig att tala om kunskap i anslutning till konst är vanan att tala om kunskap som i första hand sanna påståenden. I stället framhåller han, delvis med hänvisning till filosofen John Dewey, det han kallar ”*embodied knowing*.” Med Dewey ser han också konst som det ”skickliga iscensättandet av de kvalitativa dimensionerna hos verkliga eller möjliga situationer.” På detta vis kan konsten enligt Johnson vara lika undersökande som matematik eller empiriska vetenskaper.

Mark Johnson är även känd som samarbetspartner till lingvisten George Lakoff, tillsammans med vilken han utgivit boken *Philosophy in the Flesh*, ett av de centrala verken in den moderna kognitionsforskningen. Denna vetenskap innebär redan som fenomen ett ifrågasättande av våra vanemässiga sätt att se på vad kunskap är.

Kognitionsforskningen är en tvärvetenskaplig forskning över gränserna mellan flera forskningsfält, psykologi, neurologi, data- och robotvetenskap, filosofi, lingvistik m. fl. Upprinnelsen till kognitionsforskningen var den tidiga utvecklingen av datavetenskapen och projektet att producera ”artificiell intelligens.” Det fanns då ett behov av att undersöka hur mänskliga kunskapsförmågor fungerar för att sedan kunna tillämpa det man fann vid utvecklingen av den nya tekniken. Detta projekt är på intet sätt övergivet i dagens vetenskapliga forskning. Men man insåg tidigt att det fanns avgörande skillnader mellan hur människans kognitiva förmågor arbetar och hur datorer fungerar. Det man också insåg var den enorma komplexiteten i den mänskliga förebilden. En stor del av kognitionsforskningen avvek därför från utvecklingen av artificiell intelligens och koncentrerade sig i stället på människans förmågor att samverka med världen, skaffa kunskap och språk och interagera med andra människor, för att nu nämna några uttydningar av termen ”kognition”. Man fördjupade studiet

av hur dessa förmågor utvecklats både i ett utvecklingshistoriskt perspektiv och i perspektivet av individens utveckling från barndomen. I stället för att se människans kunskap som ett sätt att bearbeta data enligt enkla input-output-modeller, började man studera hur kunskap uppstår i samverkan med omgivningen i situationen. Inte minst började man inse kroppens betydelse för hela vårt sätt att förstå och orientera oss i verkligheten.

Detta förde med sig en mera komplex syn på kunskap än den som definierade kunskapsprocessen som i första hand bearbetande av data, och kunskap som i första hand vetenskapliga fakta som kunde beläggas med empiriska och rationella metoder. Man förnekade naturligtvis inte giltigheten hos kunskap formad på rationell och empirisk grund, men man visade på att sådan kunskap förutsätter en mängd annan kunskap som i sig inte är vetenskaplig. Vetenskapliga diskussioner förutsätter ju till exempel en mycket komplex språkförståelse som vi inhämtar från barndomen på ett helt ovetenskapligt sätt.

Man kan kanske inte påstå att synen på konstnärlig kunskap allmänt stöder sig på nya rön inom kognitionsforskningen, men såväl tillkomsten av konstnärlig forskning som utvecklingen av dagens kognitionsforskning kan ses som tecken på en avsevärd omvägning i synen på vad kunskap är.

Den andra diskussionen om konstnärlig forskning, den som gäller möjliga sätt att passa in den i det akademiska formatet, kommer jag inte att fördjupa mig i här. Det räcker att säga att man från början har velat låta denna process ha sin gång så att den konstnärliga forskningen skall kunna finna redovisnings- och bedömningsformer som är anpassade efter dess egenart, utan att man använder den traditionella vetenskapliga forskningen som måttstock.

Det jag i stället skulle vilja tala mera om är den konstnärliga forskningen som redskap att utveckla konstarten, och närmare bestämt teater, som ju är det jag i första hand arbetar med. Man kan då till att börja med konstatera att den nya teatern tenderar att vara alltmer konstnärligt gränsöverskridande. Den nya teatern närmar sig i större utsträckning andra konstarter. Ett exempel på en framstående person i den samtida teatern är Robert Wilson, som är gränsöverskridande mellan teater och både dans, bildkonst och arkitektur. Ett annat exempel är Heiner Goebbels som är musiker/tonsättare i grunden och har närmat sig teatern från denna konstart. Till detta kommer användningen av videon inom teatern, någonting som alltmer förfinats, så att ny teater i dag börjar laborera med en sammanslagning av fördelarna hos både teater- och filmmediet, efter att estetiken för dessa konstarter länge betraktats som strikt åtskilda. Det är också ofta sådana försök till gränsöverskridande som konstnärliga doktorand- och forskningsprojekt sysselsätter sig med.

Inter Arts Center

Det gränsöverskridande är en tendens även inom andra konstarter. Såväl bildkonsten som poesin har blivit mera performativ och även inom musiken finns det en tendens

att pröva nya performativa former. De traditionella gränserna mellan de olika konstarterna känns i många fall artificiella och ibland även som hinder. I ljuset av detta är det inte särskilt tidsenligt att hålla konstnärliga utbildningar åtskilda på det traditionella sättet.

De konstnärliga högskolorna i Malmö har därför bildat ett centrum, Inter Arts Center (IAC) som skall främja såväl det konstnärliga gränsöverskridandet som den konstnärliga forskningen. På centret kan studenter från de olika skolorna i musik, teater och bildkonst genomföra konstnärliga, undersökande projekt över gränserna för olika konstarter. Men det är också möjligt för konstnärer utanför skolorna att ansöka om projekt inom centret. Därigenom skall centret också fungera som en mötesplats för högskolorna och den konstnärliga utvecklingen utanför dessa. Det står öppet inte bara för svenska konstnärer och konstnärliga grupperingar att ansöka om projekt på IAC. (Villkoren för ansökningar finns att läsa om på IACs hemsida, <http://www.iac.lu.se>).

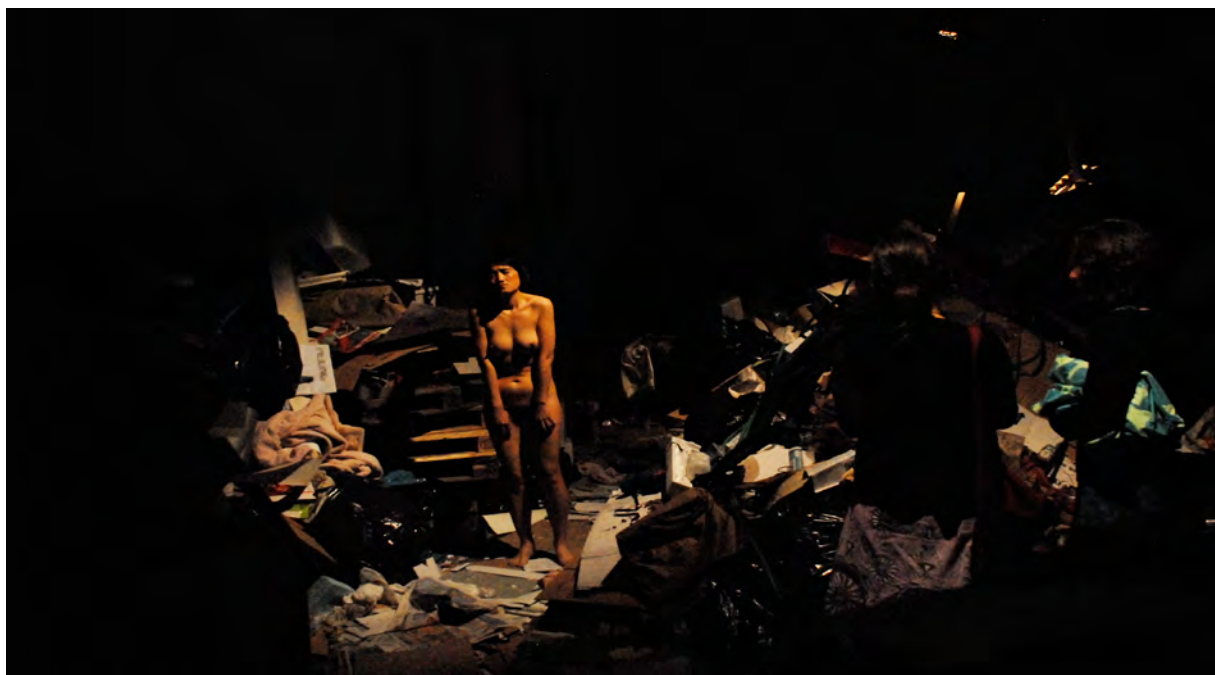
En förutsättning för att få ett projekt antaget är att detta redan är finansierat. IAC bekostar alltså inga projekt, men kan erbjuda lämpliga lokaler och avancerad teknik. Lokalerna är inte anpassade för någon speciell konstart. Meningen är att det som är konstgalleri vid ett tillfälle skall kunna fungera som teater- eller performancelokal vid ett annat och kanske som konsertlokal nästa gång. Men tre av lokalerna är ändå optimerade för konst, musik respektive scenkonst. I anslutning till dessa finns seminarierum och ljudstudios. Det finns även rum som kan användas för ateljéer och residens-verksamhet. IAC har ett visst samarbete med en annan gränsöverskridande Malmö-institution i samma byggnad, Inkunst, som fungerar som en internationellt inriktad gästspelsscen för dans-, performance- och teatergrupper.

En teater som arbetat mycket vid IAC är Teatr Weimar. Gruppen är ofattbart produktiv och arbetar gränsöverskridande mellan teater, musik och videokonst. Teatr Weimar har även en forskningsinriktning och är kanske ett exempel på att den konstnärliga forskningen inom teatern faktiskt också kan pågå inom en teater. I gruppen ingår en tonsättare, anställd vid Musikhögskolan i Malmö som även arbetar på ett doktorandprojekt vid Kungliga musikhögskolan i Stockholm. Båda doktoranderna som f.n. är verksamma vid Teaterhögskolan har på olika sätt anknytning till Teatr Weimar. Jörgen Dahlqvist, gruppens dramatiker och konstnärlige ledare, är även handledare för ett konstnärligt projekt vid Konsthögskolan i Umeå. Teatr Weimar har gjort flera av sina produktioner vid IAC under de senaste åren. En del av dem har haft premiär på centret och sedan gått vidare till festivaler i olika länder. Teatern saknar en fast lokal som centrum för sin kontakt med publiken och för en nomadisk tillvaro med turnéer i Sverige och utlandet. Det är bland annat genom existensen av ett sådant centrum som IAC som detta alternativa sätt att arbeta med teater blir möjligt.

Under de tre år IAC existerat har man kunnat dra en del intressanta lärdomar inför framtiden. En har att göra med den gränsöverskridande verksamheten som sådan. Det man kan se är att gränsöverskridandet från en form av konstnärligt uttryck till



*Petra Fransson, skådespelare och doktorand vid Teaterhögskolan i Malmö i Elfriede Jelineks Rosamunde på Teatr Weimar 2011, en del av Petras doktorandarbete.



*Yingmei Duan i performansen Rubbish City, Lilith Performance Studio 2008.

Ur programbladet: "I ett landskap byggt av civilisationens efterlämningar befann sig den nakna kvinnan, en pianist, ett barn, en gammal man och djävulen själv ... Gränsen mellan aktör och publik suddades ut. Vem tittade på vem, och varför?"

en annan inte alltid är detsamma som ett närmande mellan konstarterna i fråga. Ett exempel på detta är performance, som ju finns inom både bildkonst och teater. Man förleds därigenom lätt att tro att performance är ett slags naturlig bro mellan konstarterna. Men tittar man närmare efter ser man att bildkonsten har utvecklat sin form av performance och teatern sin och att dessa två inte så ofta möts. Likaså, om en konstnär kommer från en konstart och blir gränsöverskridande till en annan, behöver detta inte alls betyda att han/hon närmar sig den konstarten som sådan. Ett exempel på detta är Heiner Goebbels, som i grunden är musiker och tonsättare och som med sina performativa verk har skapat sig en position inom dagens teater. Samtidigt vill han tydligt markera att han är skeptisk till teatern som sådan och han undviker sorgfälligt sådant som förknippas med denna konstart, såsom sceniskt berättande och dramatisk konflikt. Hans inställning är knappast ideologisk utan har sannolikt sin grund i att för en person med hans bakgrund i musiken saknar sådant som traditionellt är viktigt i teater helt enkelt betydelse. På så vis är Heiner Goebbels ett av flera exempel på hur en konstnär med utgångspunkt från en annan konstart har gjort kreativa ifrågasättanden av delar av teatern.

Men det finns även exempel på att motsättningar mellan konstarter har kunnat överbryggas och man åstadkommit verk som snarare bygger på en sammanslagning av konstarter. Jag kan nämna två exempel från Malmö, som båda även varit internationellt framgångsrika. Det ena är Teater Institutet, med bas i både Berlin och Malmö. Gruppen har en konstnär som regissör men inkluderar även en högskoleutbildad skådespelare och regissör i ensemblen. Resultatet är att gruppens föreställningar, *Conte d'Amour* och *We love Africa and Africa loves us*, när det gäller formen är sömlösa sammanslagningar av bildkonst och teater och utgör en vidgning av båda konstarternas möjligheter. Ett annat exempel är den föreställning som gruppen Lilith Performance Studio gjorde tillsammans med den kinesiska performancekonstnären Yingmei Duan för några år sedan. Föreställningen var både en installation och performance men använde sig också av traditionella, högskoleutbildade skådespelare. Resultatet blev en fusion av bildkonst, teater och performancekonst som gjorde föreställningen till ingetdera och något mycket mer.

Inget av dessa två exempel på fusionerad, gränsöverskridande konst producerades vid IAC. Men exemplen visar på de möjligheter centret har, om det med den konstnärliga forskningens hjälp lyckas knacka hål på de traditionella väggar som ännu finns mellan olika konstnärliga kulturer och därigenom frigör nya resurser och energier.

Afdeling for forskning og udvikling

Kunstnerisk forskning i Laboratoriet



Barbara Simonsen

Barbara Simonsen er kunstnerisk leder af Laboratoriet ved Bora Bora i Aarhus, et forum for eksperimenter og udvikling af moderne scenekunst. Cand.mag. i Litteraturhistorie og Dramaturgi og freelance instruktør og dramaturg siden 1994, bl.a. i Det Andet Teater. Har undervist i dramaturgi, tekstanalyse m.m. ved Afd. for Dramaturgi på Aarhus Universitet og har i mange år arbejdet som rådgiver for instruktører, dramatikere, koreografer og kompagnier, med specielt fokus på proces, værktøjer og metoder.



Kunstnerisk forskning i Laboratoriet

I Laboratoriet ved Bora Bora (tidl. Entré Scenen) beskæftiger vi os med scenekunstens arbejdsprocesser og metoder. Scenekunstnere eksperimenterer, undersøger, reflekterer, dokumenterer og videreformidler ideer, resultater, analyser og tanker. Vi kalder det, vi laver, "praktisk kunstnerisk forskning." Og vi kalder os selv "scenekunstens afdeling for forskning og udvikling." Vores mål er at medvirke til en stadig udvikling, fornyelse og kvalificering af den moderne scenekunst.

Konkret er Laboratoriet åbent for scenekunstnere fra ind- og udland, der kan ansøge om at afprøve/undersøge en ide eller en metode i f.eks. en uges arbejde i Laboratoriet. Laboratoriets ledelse igangsætter også selv eksperimenter og inviterer kunstnere til at deltage. En ansat fra Laboratoriet deltager i alle eksperimenter som procesanalytiker eller evt. forsøgsleder. Vi lægger vægt på, at Laboratoriets ansatte for det første mestrer procesanalysen og har erfaring og redskaber til at reflektere over scenekunstneriske processer og metoder – og for det andet selv også er udøvende kunstnere. Det er vigtigt, at Laboratoriets arbejde er levende og praktisk funderet, og vekselvirkningen mellem refleksion og praksis er et kardinalpunkt. Vi vil gerne bidrage til at opbløde modsætningen (og antagonismen!) mellem analytikere/akademikere og praktikere/kunstnere.

Laboratoriets kunstneriske forskning er dog ikke akademisk forskning efter akademiske kriterier, dvs. vi sætter ikke nødvendigvis eksperimenternes resultater ind i en historisk, teoretisk eller filosofisk ramme. Vi beskæftiger os med praktiske undersøgelser og analyser af metoder og processer, og vi prøver at lade praksis og refleksion belyse hinanden. Og i nogle tilfælde, som f.eks. med projektet *Rehearsal Matters*, beskæftiger vi os med (næsten) ren empiri, altså indsamling af data. Men vi samarbejder med akademiske institutioner, der er interesserede i scenekunstens praksis og processer.

Laboratoriets aktiviteter retter sig mod at prøve at finde ud af, hvordan teatrale/dramatiske/sceniske processer opfører sig, og hvordan de også kunne opføre sig, udfordres og udvikles – og det gør vi ved at betragte udvalgte processer og dele af processer i stramt definerede forsøgsrammer.

Fokus på procesanalyse og refleksion over egen praksis medvirker til at gøre bevidsthed om metoder, valg og prioriteringer til en central del af det kunstneriske arbejde. Noget, vi mener, der er et enormt behov for, hvis scenekunsten skal leve og være i konstant bevægelse. De pressede og krævende produktionsrutiner giver sjældent plads til fejltagelser, til "farlige" nye ideer eller til at få punkteret vante forestillinger, sikre metoder og rygmarvsreaktioner. Men som i enhver anden branche må man afprøve nye ideer, vinde nyt land, udfordre arbejdsmetoderne. Udfordre dem for at forny dem. Derfor en forsknings- og udviklingsafdeling. Derfor Laboratoriet.

Rammer, kriterier, mål

Et laboratorium, der laver eksperimenter med scenekunst. Det var, hvad jeg ville lave, da jeg gik til Entré Scenen i Aarhus i 2004 og spurgte den kunstneriske leder Jesper de Neergaard, om ikke scenen skulle have sådan ét. (Han sagde heldigvis ja!). Jeg havde været med til at opbygge et dramaværksted/dramatikerlaboratorium på Teater Katapult i Aarhus, men jeg ville gerne udvide eksperimentsfæren til andre aspekter af scenekunst ud over tekst.

Det første, jeg gjorde, var at rejse ud for at besøge nogen, der havde gjort noget lignende – men det viste sig dog ikke at være så let at finde. Måske var min research ikke grundig nok, men jeg havde i hvert fald svært ved at finde den slags åbne laboratorium, som jeg gerne ville lave, på europæisk plan dengang i starten af 2005.

Så vidt jeg kunne se, var de fleste laboratorier – dem, der kaldte sig ved det navn – enten lukkede enheder, dvs. tilhørende et bestemt teater, som de ”betjener,” eller midlertidige, dvs. et projekt, man kan melde sig til eller bliver udvalgt til, hvor man afprøver noget, og så slutter det, og alle deltagere spredes for alle vinde igen. Jeg ville gerne lave et laboratorium, der var åbent for scenekunstnere fra hele landet, ligesom den åbne scene, og samtidigt fast, kontinuerligt, med mulighed for erfaringsopsamling og opbygning af viden og kompetencer.

Vi startede med at organisere et dramaturgiat til at udvikle formatet. Den første sæson bestod dramaturgiatet af instruktør Isabelle Reynaud (fortsat projektleder i Laboratoriet), dramaturg Jens Christian Lauenstein Led, dramaturgistuderende Christian Horup og Entré Scenens leder Jesper de Neergaard samt undertegnede. Ret hurtigt identificerede vi os med ideen om at være ”scenekunstens afdeling for forskning og udvikling.” Ligesom en virksomhedsafdeling, hvor man ikke producerer, men prøver at finde nye måder at producere på eller udvikler nye produkter.

I vores udgave betyder det, at vi har fokus på eksperimenter, dvs. konkrete undersøgelser eller afprøvninger af en bestemt idé, en metode, et spørgsmål, et undersøgelsesfelt. Vi har fokus på frirum – det må godt være grundforskning, meget store spørgsmål/områder, bare eksperimentet er meget præcist og konkret. Der behøver ikke at være en tydelig forestillingsidé, men det kan der godt være. Og så har vi fokus på redskaber, anvendelighed, procesanalyse – at man opdager noget nyt om den måde, man arbejder på.

Det betyder, at eksperimenter hos os skal opfylde følgende kriterier:

- et konkret udbytte/resultat (nogle svar, nogle redskaber)
- relevans for andre scenekunstnere (dvs. vi lægger vægt på metodisk relevans og ikke på kunstnerisk kvalitet; niveauet skal være professionelt, men vi er ikke smagsdommere)
- brugbar dokumentation/formidling af resultater

Cases

Et undersøgelsesfelt, som der har vist sig stor interesse for blandt ansøgere til Laboratoriet, og som vi også selv finder vældig spændende, er tværkunstneriske arbejdsprocesser.

Case nr. 1

Laboratoriets allerførste eksperiment: *Musikalsk improvisation og tekst* (2005) var et forsøg, der lod tre dramatikere skrive til improviserede musikstykker, rytmer og sang. En instruktør/forsøgsleder (undertegnede) lagde forskellige rammer, regler og temaer for improvisationerne for at undersøge, hvad der virkede produktivt og mindre produktivt for de tre dramatikere, samt hvordan og hvorfor. Den samlede dokumentation fra eksperimentet kan findes på www.laboratoriet.org.

Et af spørgsmålene, vi stillede os i eksperimentet, var, om der ville opstå anderledes former eller egenskaber i det, der blev skrevet; f.eks. om sproget ville blive mere musikalsk, personerne anderledes, historierne anderledes osv. Et andet fokus var at udforske og beskrive det tværkunstneriske rum, vi her skabte: et rum, hvor musikere/sangere og dramatikere improviserede samtidigt og sammen og dermed indgik i et møde mellem to former for sprog og to former for "lytten."

Det var en fantastisk spændende uges arbejde, hvor der opstod mange flere mulige spor (for metoder og forløb), end vi reelt havde tid til at udforske. Men især to erkendelser stod frem. For det første: en musikalsk dramaturgi? Måske – men i første omgang ikke sådan, som jeg havde forestillet mig. Virkningen på dramatikere og det, de skrev, var ikke umiddelbart mere musikalsk sprog eller struktur. Det tydeligste at aflæse var musikkens evne til at aktivere det ubevidste – eller det usete, utænkte, skjulte – på forskellige måder. At det, dramatikere skrev, var mindre "planlagt," mere overraskende for dem selv.

For en af dramatikere bestod påvirkningen af, at hun under eksperimentet skrev tekster, der var blottet for komik og ironi, hvilket var helt atypisk. Hun syntes selv, at materialet lod til at komme fra et "dybere" sted i hende, end når hun normalt skrev. Om materialet var bedre, efter hendes egen eller andres mening,

var et spørgsmål, vi ikke forfulgte. Hovedsagen var, at der var sket noget anderledes, der måske ville give hende nye metodiske muligheder.

Observationen førte til en diskussion om det menneskelige øre. Ifølge sprogforskere ligger vanskeligheden i at lære at udtale et fremmed sprog ikke i munden, men i øret. Det er ikke, fordi munden ikke kan forme lydene, det er fordi øret ikke kan høre dem. Hvis dit eget sprog f.eks. ikke indeholder lyden "r" vil det være næsten umuligt for dit øre at opfatte den lyd i et andet sprog, og i stedet vil du høre det, der for dit øre virker som det tætteste på den lyd, f.eks. "l". Hvis man er mindre end to år gammel er det selvfølgelig noget andet, så kan man høre alle lydene. Men efterhånden, som man vokser op, lukker øret sig for det, man ikke kender. Et typisk menneskeligt træk, kunne man sige.

Derfor slog det mig, at det var det samme for en skabende kunstner, i dette tilfælde dramatikeren. Man kan kun skrive det, man kan høre - altså forestille sig. Og musikken lod til at give dramatikerne adgang til at høre andre ting end normalt i deres kreative proces. Ting, som deres bevidsthed måske ellers var lukket for.

Vi havde jo her åbnet for et enormt felt, som det var meget overvældende at prøve at udforske på kun en uge. Men at musikken og dramatikerne kunne arbejde sammen – vekselvirke – og at man kunne udvikle et væld af redskaber til den proces, blev i hvert fald klart.

Vi nåede da også at gøre os nogle interessante erfaringer om tværkunstneriske processer. En af dem var, at det bedste og mest produktive tværkunstneriske møde finder sted i form af en slags *oversættelse*. Derfor er det essentielt, at hver kunstart gør det, den er bedst til. Kunstnerne skal ikke forsøge at overlappe eller møde hinanden på midten – hvad de ellers havde stor lyst til at prøve af i eksperimentet (f.eks. ved at musikerne spillede figurer eller dramatikerne dirigerede). Musikerne spiller, sangerne synger, dramatikerne skriver - og i dét finder mødet sted. Når hvert sprog er så rent i sig selv og dermed så komplekst og af så høj kvalitet, som det kan være – så går der information fra den ene kunstner til den anden. Musikeren kan høre musikken i den dramatiske dialog, dramatikerne kan høre personen i sangerens stemmeimprovisation, dramatikerne kan omsætte instrumentets solo til ord osv.

Case nr. 2

Dokumentationen fra det musikalsk-dramatiske eksperiment havde flere former: rapport, video, artikel i tidsskriftet *Peripeti*. Og på Laboratoriets konference *Meeting #1* på Entré Scenen i 2007 fremlagde vi også bl.a. resultaterne og refleksionerne fra eksperimentet, og hos dramaturgen Sandra Buch, som deltog på konferencen, såede det ideen til endnu et tværkunstnerisk eksperiment. Så hun ringede efterfølgende og foreslog et af de mest konkret formulerede ekspe-

rimer, vi har haft til dato. Ofte ved forslagsstillerne, *hvad* de gerne vil arbejde med, men *hvordan* – de helt konkrete greb og fremgangsmåder – tager lidt længere tid at komme frem til. Men Sandra vidste lige præcis, hvad hun ville, og hvordan hun ville have det til at foregå, dag for dag.

Hun ville samle 4 kunstnere fra hver sit felt – dramaturgi, koreografi, scenografi og komposition – og afprøve et tværkunstnerisk samarbejde, som skulle være ikke-hierarkisk. Dvs. ingen af de fire områder skulle være det dominerende. De fire vidste, at de gerne ville lave en forestilling med udgangspunkt i den engelske tegner Edward Gorey, men før de gik i gang med det egentlige projekt, ville de prøve at finde en model for et ikke-hierarkisk samarbejde. Det konkrete forsøg bestod af en slags lag-på-lag-model, hvor de fire kunstarter/-områder skiftedes til at komme med deres bidrag til en scene, som så blev bygget op i løbet af dagen, og hvor rækkefølgen skiftede hver dag. Altså f.eks. først koreografi, så dramaturgi, så musik og så scenografi, udarbejdet oven på hinanden.

Det, der så skete, sjovt nok, da kunstnerne ankom til Laboratoriet, var, at de straks begyndte at ville alt muligt andet! Så i dét eksperiment blev det meget vores rolle at fastholde dem i at gennemføre processen som planlagt. Da ugen var omme, var de også rigtigt glade for at være blevet fastholdt og "taget på ordet" – men det var interessant, hvordan de slog sig i tøjret, også i forhold til det at arbejde tværkunstnerisk. Noget, vi også diskuterede: Hvis man vil arbejde tværkunstnerisk, hvordan holder man sig så inden for sit eget felt, og hvad giver det, at man gør det? Og hvad giver det, hvis man træder ud af sin egen genre og overtager andre funktioner?

Videoen fra eksperimentet, der kom til at hedde *Gorey på tværs* (2008), kan ses på <http://vimeo.com/52061605>. Forestillingsprojektet blev af forskellige grunde ikke realiseret efterfølgende, men det betyder naturligvis ikke, at erfaringerne og metoderne fra eksperimentet på nogen måde var spildt. En af arbejdsbetingelserne i Laboratoriet er i øvrigt, at der ikke behøver at finde en visning sted. Det er man ikke forpligtet til, og vi anbefaler helt klart, at man kun laver en visning, hvis der er et helt konkret mål med den, og mødet med publikum spiller en aktiv rolle i eksperimentet. Hvis man har fem arbejdsdage og en visning til sidst, så fylder det enormt meget i arbejdet. Og på en måde, der er direkte i modstrid med det, vi er ude efter.

Vi har valgt ud fra de budgetter, vi har til rådighed, at lave relativt kortvarige eksperimenter af en til to ugers varighed, og det sætter selvfølgelig nogle begrænsninger for, hvad man kan nå at udforske. Derfor er det også helt essentielt, at man er præcis i forhold til, hvad man vil gå efter i eksperimentet. Selv om man stiller sig bare et enkelt spørgsmål, vil der uvægerligt i løbet af arbejdet dukke en hel vifte op af følgespørgsmål og sideveje, man kan gå, og man vil få alle mulige forskellige erkendelser undervejs. Men at holde fokus er alfa og omega for at

få taget et konkret skridt og for at opnå noget af det, man gerne vil med eksperimentet.

Case nr. 3

Endnu et eksperiment i det tværkunstneriske felt blev foreslået af den dansk-norske koreograf og instruktør Zoe Christiansen. Det var et meget konkret stykke forberedende research af metoder, der skulle bruges i forestillingsprojektet *Passing Place Grønland* (2011), som også blev eksperimentets titel. Målet var at skabe en metodisk platform, hvorudfra holdet kunne devise med brug af de forskellige grundelementer, forestillingen skulle bestå af: performance/dans, musik og nogle vældigt avancerede videoprojektionsteknikker. Holdet bestod af erfarne folk, der havde arbejdet med de her processer i lang tid, og de vidste lige præcis, hvad de skulle gå efter, hvad de gerne ville afprøve og hvordan. Og det gjorde de så, med minimal facilitering fra os.

Her var Laboratoriets rolle først og fremmest bare at samle guldgrube op bag efter. Det gjorde vi i form af interviews med de forskellige deltagere om det, de havde fundet ud af ud fra deres funktion i helheden – som komponist, videodesigner, instruktør osv. – og deres erfaringer med tværkunstnerisk arbejde, specielt med at kombinere video- og projektionsmediet med performance på en meningsfuld måde. Så vores grad af involvering kan variere meget. Men vi sørger altid for, at vi sammen definerer nøje, hvad eksperimentet går ud på. Det er en af de vigtigste erfaringer, vi kan give videre: Mængden af det, man kan nå at undersøge, er begrænset – og det er nødvendigt at definere helt klart på forhånd, hvordan det skal foregå. Så er der naturligvis plads til gentænkning undervejs.

Formidling af resultater

Vores dokumentation har altså flere formater, og vores ideer om, hvordan stoffet bedst formidles til andre, har udviklet sig over årene. Vi modtager også meget gerne feedback på materialet, både i forhold til, hvad man finder brugbart, og hvordan noget kan forbedres.

Vi startede med at lave rapporter – fine, trykte rapporter, som vi stadig har liggende i stakkevis på kontoret. Man kan selvfølgelig også læse dem på nettet, og hvor mange der har gjort det, ved jeg ikke. Hvor mange der læser rapporter, ved jeg simpelthen ikke. Det er nogle gode rapporter. Og de er også lange! Men spørgsmålet er, hvor meget de bliver anvendt, og vi syntes nok selv, at det var lidt for lidt. Så vi er mere begyndt at tænke i at lave f.eks. artikler, som kommer ud til flere, og hvor flere eksperimenter kan opsummeres på mindre plads.

Videodokumentationen har også udviklet sig. De første videoer har vi selv optaget og klippet, og kvaliteten er ikke supergod. Nu henter vi i langt højere grad professionelle ind til at producere videoerne for os. Vi er også blevet bedre til at få optaget det stof, vi har brug for – f.eks. ved at interviewe kunstnerne flere

gange i processen. Men først og fremmest er vi begyndt at gå efter at lave "resultat-videoer" frem for "proces-videoer." Fordi processen er vældig spændende for dem, der har været med, men knap så spændende for andre. Jeg tror, det er langt mere produktivt at fokusere på at få formidlet den viden og de opdagelser, der er kommet ud af et eksperiment, i stedet for at gå hele vejen sammen med de medvirkende igennem det. Det kan også være i form af korte, skriftlige interviews. Ikke fordi *procesanalysen* ikke også er spændende, den er et helt centralt element – men ikke så meget den rene gennemgang af processen.

Under alle omstændigheder er fokus på brugerne det centrale, når vi prøver at forbedre og udvikle det materiale, vi producerer.

Rehearsal Matters

Af dette materiale er www.rehearsalmatters.org i øjeblikket flagskibet. Projektet Rehearsal Matters er ikke et eksperiment, men en interviewsamling, der er lavet over en periode på tre år. Vi har interviewet 37 scenekunstnere fra 11 lande om deres arbejdsmetoder og erfaringer med prøveprocesser. F.eks. hvad deres essentielle erfaringer er med, hvordan en prøveproces bliver vellykket, hvilke problemer der findes i processen, og hvad de ville ændre eller afprøve, hvis alt var muligt.

Rehearsal Matters har også været afgørende i forhold til, hvordan vi tænker dokumentation, bl.a. fordi disse interviews, der er så målrettede, er blevet så utroligt spændende. Den målrettethed tager vi med ind i den øvrige dokumentation. Desuden er vi begyndt at formidle noget af materialet aktivt, og det er også noget, der er startet med Rehearsal Matters. Vi laver seminarer, hvor vi bruger interviews som "virtuelle diskussionspartnere," f.eks. sammen med et live panel af kunstnere, og hvor man kan vælge at fokusere på forskellige emner. Således bliver formidlingssituationen en aktiv fortsættelse af materialet, der fører til nye diskussioner og refleksioner. Den form er vi meget begejstrede for og fortsætter med i forskellige sammenhænge, bl.a. til møder og festivaler som IETM, Kedja og ILT.

Rapid Eye

Den poetiske jonglør kaldes artisten Samuel Gustavsson somme tider. Han er uddannet på Cirkushögskolan i Stockholm og turnerede i en årrække med det svenske nycirkus Cirkus Cikör. Inden han i 2010 etablerede sin egen gruppe Rapid Eye, arbejdede han med andre ensembler, bl.a. Cantabile 2 og Kitt Johnsons X-Act. Rapid Eye bruger både nycirkus, performance, dans, objektteater og skuespil som platforme for kunstnerisk udforskning.

På symposiet præsenterede Samuel Gustavsson nogle af tankerne bag forestillingen *Quiproquo* (som betyder Misforståelse), der er skabt i samarbejde med den svenske jonglør Niclas Stureberg. Forestillingen viser, hvad der sker i et møde mellem to personer, som udløser en dominoeffekt af kædereaktioner på både det fysiske og psykologiske plan. I arbejde med forestillingen har Samuel Gustavsson bl.a. været inspireret af Diderots tanker om forholdet mellem årsag og virkning, og i hvilken grad mennesket er kontrolleret af sine omgivelser eller af skæbnen.

Gustav Samuelsson har modtaget flere priser – bl.a. en præmiering fra Statens Kunstfond for forestillingen *Quiproquo* og Truxas mindelegat, som uddeles af Dansk Artist Forbund.

S.J.

Forsøgsstationens bidrag til praktisk præsentation af kunstnerisk forskning

Lotte Faarup og Øyvind Kirchhoff

Lotte Faarup er instruktør, dramatik og skuespiller. Uddannet fra 1983-87 i København og Italien inden for Odin Teatrets fysiske teater og fransk mimetradition efter Etienne Decroux. Stifter og leder, sammen med Marc van der Velden, af Theater La Balance fra 1988 til 2005. Del af den kunstneriske ledelse i Corona La Balance, Statsensemble for børneteater, fra 2005 til 2009. Startede i 2009 projektteatret Det Olske Orkester sammen med skuespiller Øyvind Kirchhoff. Har bl.a. instrueret den Reumert-nominerede "Kong Ubu" og forestillingen "Blind" på teatret Carte Blanche. Etablerede i 2009 sammen med Øyvind Kirchhoff Forsøgsstationen som åbent værksted for scenekunstneriske eksperimenter. Medarrangør af konferencen *Nye Dimensioner – hvad er kunstnerisk forskning*.

Øyvind Kirchhoff er skuespiller og uddannet på Ecole Internationale de Mimodrame de Paris Marcel Marceau og Ecole de Mime Corporel Dramatique de Paris. Startede i 2009 projektteatret Det Olske Orkester sammen med Lotte Faarup. Etablerede i 2009 sammen med Lotte Faarup Forsøgsstationen som åbent værksted for scenekunstneriske eksperimenter. Medarrangør af konferencen *Nye Dimensioner – hvad er kunstnerisk forskning*.

Det Olske Orkester har som undersøgelse sat sig for at observere, hvad der sker, når man helt seriøst og med maksimal investering gør noget, man ikke kan. 7 skuespillere kaster sig med deres blæseinstrumenter i ilden og fortolker kendte klassiske musikstykker uden at have de nødvendige faglige forudsætninger. De ledes af en professionel dirigent.

Mellem ørets forventning og det faktiske resultat er der meget langt. I dette uforudsigelige og ukontrollable felt opstår frustrationen, skuffelsen, overraskelsen, måske forløsningen...

Det er ikke meningen, at koncerten skal lykkes.
Det er heller ikke meningen, at "musikerne" skal lade, som om de mislykkes. De mislykkes i al oprigtighed og skal med største ærlighed blive i øjeblikkets fiasko hele koncerten igennem. Det er det, hele dette forsøg handler om.

En engelsk instruktør, der hørte om denne undersøgelse, udtalte: "Det er jo det basale arbejde med klovnen." En professionel musiker, der hørte en prøve, kom til at tænke på avantgardemusikkens dyrkelse af den ufærdige lyd.

Vi ved stadig ikke helt, hvad det er vi gør, men vi er overbeviste om, at der ligger noget værdifuldt i denne undersøgelse, noget som tilføjer kunsten noget nødvendigt skrøbeligt. Noget meget menneskeligt.

Hør en koncertoptagelse på www.detolskeorkester.dk /orkestret

Forsøgsstationens definition på kunstnerisk forskning

Kunstnerisk forskning inden for scenekunst kræver to fundamentale elementer. Det kræver først og fremmest et professionelt niveau, hvor vi tager udgangspunkt i et håndværk, som til stadighed udvikles og forfines gennem kvalificeret faglig stimulans og træning. Og så kræver det, at kunstneren stiller disse kapaciteter fuldstændig generøst til rådighed, slipper sin trang til styrede forudsigelige resultater og i stedet træder ind i et irrationelt og underbevidst landskab og åbner for et stort kunstnerisk uzensureret materiale.

Denne kompetence og dette materiale må i spil, hvis vi reelt skal tale om kunstnerisk forskning og skabe scenekunst, der bevæger sig.

Det er denne professionelle vedvarende undersøgelsessituation, der i sig selv er kernen i den kunstneriske forskning. Det, at et materiale til stadighed er genstand for undersøgelse, undren og opdagelse er i sig selv fundamentet for den kunstneriske forskning og vejer ofte tungere end et tilfældigt resultat – det kan jo hurtigt ændre sig, når der bliver eksperimenteret på ny.

Kunstnerisk forskning er en livslang rejse, der beriger kunstnerens undersøgelsesrum og åbne tilstand – den indikerer en retning, langt mere end den giver svar, succes eller sandhed.

Det er denne tilstand, denne tilstedeværelse som for alvor former den scenekunstneriske udvikling. Derfor kræver den at få den allerhøjeste respekt og bevågenhed. Uden kunstnerisk forskning inden for scenekunst er vi hensat til kopier og stilstand.

Der findes ingen lige vej til et kunstnerisk resultat; der findes omveje via den kunstneriske forskning og søgning. Nogle veje ender blindt, andre fører vidunderlige uforudsigelige steder hen. Derfor:

Søg Søg Søg!

Vælt forestillingen om hvad teater er
Spræng reglerne for succes
Stil alle kapaciteter til rådighed
Slå angsten for fejlen ihjel
Gå efter det utilpassede
Undersøg ekstremerne
Led efter noget du ikke ved hvad er
Søg det ingen forventer
Stil vildt høje faglige krav
Bliv i øjeblikkets fiasko
Gå amok i form
Grav dybere efter indhold
Vær modig og

Forsøg!

Notions for a lecture

Anders Paulin



Anders Paulin is working internationally as a director and dramaturg. Since the 1990s he has been active within a wide range of practices at theatres like The Royal Theatre in Copenhagen, Deutsches Schauspielhaus in Hamburg, and Theater Basel.

Over the last years, the works have been exploring methods to use the theatre as a platform for participatory practices; both by negotiating the economy of institutional theatre production, as in the curatorial project *Temporary National Theatre* at The Royal Theatre in Copenhagen, and with community-based work as in the *Vertical Gardening*-projects in Palestine, together with Sara Gebran.

Paulin has recently worked with *The Wild Duck* by Henrik Ibsen at Nationalteatret/Oslo, and the project *Neither You Nor Me* at MDT/Stockholm, Black Box/Oslo and Caféteatret/Copenhagen. Since 2008 he is also frequently teaching at the Stockholm Academy of Dramatic Arts. For more info: www.anderspaulin.com

A. INTRODUCTION: PLAY BILL WELL'S TIPSY CAT

- To Play as a way of Listening
 - The Playing of the Tone does not mean a presentation of something already existing. It is the Actualization of the tone, a bringing into Focus
 - The Playing of the Sound and the Reading of the Text = A method to bring the Sound into the Reality, to be able to experience it. The Playing/Reading is the necessary condition for the Listening.
 - Thus, the primary act is the Listening – which we share with the audience. The reading/playing is a secondary act to make the listening possible.
 - A transition of the understanding of representation: From being a finalized expression of a certain content, to the representational act of interpretation.

B. THE PERFORMANCE NEITHER YOU NOR ME

- With and By: Anders M, swedish male 48 years/Anders P, swedish male 48 years
- Antigone + Parzival + Bartleby
- Theater = A Space with a collectively accumulated context
 - Tell the Story: No interpretation; stay "in front" of the text (see Kafka/Derrida)
 - Not the full story; just part of it. And definitely not tell how it ends.
- Platform for invited Guests
- Focus:
 - Interpretational act as opposed to Finalized Interpretation
 - What is presented is not a representation of something already existing; a specific content, much less an understanding of this content.
 - It is a projection screen for our collective fantasy.
 - To establish a focus, to initiate a collective interpretational act – as opposed to the finalized interpretation.

C. REFERENTIALITY

- Donald Judd
 - Minimalism – To take the Relation out of the object/piece. The relations do not appear between components within the work/frame, but between the piece and the space/receiver.
 - As long as the relations stay inside of the composition, in a mimetic relation to the world, everything I do on stage will arrange itself within the system of a capitalistic image machine of pre-fab imaginaries.
- 2 ways to approach the Representation:
 - Interpretational Act = Produce New Knowledge
 - To present an Interpretation = Re-Presentation of Old Knowledge
- Deleuze: Philosophy as Science Fiction
 - The Writing as activity is possible only on the threshold between my knowledge and
 - my ignorance.

Draw a Line – *The Threshold*

D. POINT OF DEPARTURE

- UTOPIA/VIRTUALITY = WHATEVER THAT IS NOT US/HERE/NOW
- Theoretical Discourse as method to de-stabilize conservative tendencies created by the expertise developed in my own practice
 - Baudrillard: Reality, having lost its natural predators, is growing like a proliferating species
 - The need for Symbols
 - The Odyssey – The Father meets all that which is not part of the human reality –us/here/now
 - How to bring on stage events or existences, which are not part of my own experience, without only mirroring my own identity?

o Derrida Spectres of Marx/Hauntology

- Any Identity/Community will always create an exclusion. It will always mean to draw a line, and when we do that there is always something/someone ending up on the other side.
- These will always come back as ghosts – That is why they are called "Gengångare".
- The concept of Justice - i.e. that which can only be understood as responsibility as opposed to law, which can be put in a system – therefore means to be able to negotiate with that which is not US/HERE/NOW.

o Hölderlin – Translation as Map to Get Lost

- Translation Discourse Goethe: How to transpose Shakespeare's English into German?
- The two languages can never produce an identity; what do you sacrifice: The Known of your own language or the alien Other of the foreign language?
- What is it that actually happens when I say: "I understand"?
- The Objective: Not to create Identity, but to create Difference
- Hölderlin's solution to the dilemma: Neither the subjectivity of the own self or of the other, but a third, translational language, where both You and Me become alien to our own self.
- Translational Space = Interpretational Practice

➤ Back to *NEITHER YOU NOR ME*

o Anders M or Anders P

- **Hölderlin:** *Not one of your words is pleasant to me, and never will be pleasant. Mine, therefore, likewise are unpleasant to you*
- Me and Anders: Exactly the same age. Known each other and worked closely together for 25 years. Both white middle class male. Both grew up in a similar suburb 200 Kilometers north of Stockholm
- Yet, we will never understand a text the same way. Our subjectivities will never create an identity.

- Any postulated identity would always mean that someone has conquered the other.
- The potential of Hölderlin's Translational Language = A third space between You and Me = The Stage.
- Plato: Aporetic thinking

Extend the Line to become a Square – *The Threshold as Space/Screen*

E. THE FOURTH WALL AS POTENTIAL

- Malevich's Black Square: A projection screen, onto which we can direct our ideas and imaginaries.
 - o **Empty Sign**
 - o The Perfect Icon: Never says Yes or No.
 - o **Mathematics**
 - **Speculative Realism:**
 - ~~Local Horizon (Identity/Us/Here)~~
 - ~~Universal Continuum (Nature/Plato/Other-as-in-not-Us/Here)~~
 - ~~The Universal selfrefexive = Present in all details = Details are not equal to Universal~~
 - **Non Trivial Passage**
- **But it also constitutes a Door – Giorgio Agamben**
 - o *Greek, the word door means At the threshold*
 - o *Eidos = Greek term for what is seen—figure, shape, or form. And something needs an outside to have a shape, to be seen.*
 - o *So, the inside of a territory, is also the outside that gives you a face - and a door - or Passage*

➤ **Kafka/Derrida: Before the Law**

- *The Law as The Text*: We will never be able to enter; the Law or the Text. It will never appear to us, and certainly not as *Truth*
- We can – as the man from the country – decide to stay and wait in front of the gate.
- The lifetime of the Text/Story is as long as the time we spend in front of the gate/text, directing our gaze/imagination through the passage of its opening.

Flip the Screen around: *Floor/Carpet/Stage*

➤ **Heterotopia**

- Stage/Screen/Garden/Carpet
- Temporality
- Periphery

F. DELEUZE & GUATTARI MILLE PLATEAUX: *FACIALITY*

- *Machine*; the Face as threshold.
 - The necessary border between You and Me; the Wall/Exterior, I need to have a Door, and to be seen.
 - Doesn't carry any certain identity, i.e immanent meaning in itself. It is rather a machine that produces meaning.
- Story and Storytelling as *Interface*
 - *A Membran*; that both separates and connects the individuals reading/interpreting the story.
 - Lewis Carroll: *Hunting of the Snark* – *A story we don't know; the story as a landscape to get lost in.*

G. LITERATURE

1. Jean Luc Nancy: LISTENING

- The slight, keen indecision that grates, rings out, or shouts between "listening" and "understanding", between a *sense* (that one listens to) and a *truth* (that one understands), although the one cannot, in the long run, do without the other.
 - "To be tuned in, to be listening" was in the vocabulary of military espionage before it returned, through broadcasting, to the public space, while remaining an affair of confidence or stolen secrets.
 - The use of a sensory organ (hearing, "to lend an ear", "to listen attentively") and a tension, an intention which the second part of the term marks, are combined. To listen is *tendre l'oreille* – literally, to stretch the ear – an expression that evokes a singular mobility. It is an intensification and a concern, a curiosity or an anxiety.
 - Every sensory register thus bears with it both its simple nature and its tense, attentive, or anxious state: seeing and *looking*, smelling and *sniffing/scenting*, tasting and *savoring*, touching and *feeling/palpating*, hearing and *listening*.
- If "to hear" is to *understand* the sense, "to listen" is to be *straining toward a possible meaning*, and consequently one that is not immediately accessible.
 - To be listening is always to be on the edge of meaning, and as if the sound were *precisely nothing else than this edge*, this fringe, this margin.
 - When one is listening, one is on the lookout for a subject, something (itself) that identifies *itself* by resonating from self to self, in itself and for itself, hence outside of itself, at once the same as an other than itself, one in the echo of the other, and this echo is like the very sound of its sense.
 - In semi-Lacanian terms, the visual is on the side of an imaginary capture. While the sonorous is on the side of a symbolic referral.
 - In other words: the *visual is tendentially mimetic*, and the *sonorous tendentially methexic* (having to do with participation, sharing, or contagion).

- o To be listening is thus to enter into tension and to be on the lookout for a relation to the self: *not*, it should be emphasized, a relationship to “me” (the supposedly given subject), or to the “self” of the other (the speaker, the musician, also supposedly given, with his subjectivity), but to the *relation in itself*.
- o Listening – the opening stretched toward the register of the sonorous can and must appear to us not as a metaphor for access to the self, but as the reality of this access, a reality consequently indissociably “mine” and “other”, “singular” and “plural”, as much as it is “material” and “spiritual” and “signifying” and “a-signifying”.

2. DELEUZE&GUATTARI

- The face is not an envelope exterior to the person who speaks, thinks, or feels. The form of the signifier would remain indeterminate if the potential listener did not use the face of the speaker to guide his or her choices (“Hey, he seems angry ...”; “He couldn’t say it...”; “look at me carefully...”).
- o Faces are not basically individual; they define zones of frequency or probability,
- o The face constructs the wall that the signifier needs to bounce off from; it constitutes the wall of the signifier, the frame or screen.
- o Concrete faces cannot be assumed to come ready-made. They are engendered by an abstract *machine of faciality*, which produces them at the same time as it gives the signifier its white wall and subjectivity its black hole.
- o Thus the black hole/white wall system is, to begin with, not a face but the abstract machine that produces faces according to the changeable combinations of its cogwheels. Do not expect the abstract machine to resemble what it produces, or will produce.
- In Kafka’s novella, “Blumfeld” the bachelor returns home in the evening to find two little ping-pong balls jumping around by themselves on the “wall” constituted by the floor. They bounce everywhere and even try to hit him in the face. They apparently contain other, still smaller, electric balls. Blumfeld finally manages to lock them up in the black hole of a wardrobe. The scene continues the next day when Blumfeld tries to give the balls to a small, feeble-minded boy and two grimacing little girls, and then at the office, where he encounters his two grimacing and feeble-minded assistants, who want to make off with a broom. In a wonderful ballet by Debussy and Nijinsky, a little tennis ball comes bouncing onto the stage at dusk, and at

the end another ball appears in a similar fashion. This time, between the two balls, two girls and a boy who watches them develop a passionate dance and facial traits in vague luminosities (curiosity, spite, irony, ecstasy. . .).

- The novel—*A flock of geese flew which the snow had dazzled. [Perceval] saw them and heard them, for they were going away noisily because of a falcon which came drawing after them at a great rate until he found abandoned one separated from the flock, and he struck it so and bruised it that he knocked it down to earth.... When Perceval saw the trampled snow on which the goose had lain, and the blood which appeared around, he leaned upon his lance and looked at that image, for the blood and the snow together seemed to him like the fresh color which was on the face of his friend, and he thinks until he forgets himself; for the vermilion seated on white was on her face just the same as these three drops of blood on the white snow....* We have seen a knight who is dozing on his charger. Everything is there: the redundancy specific to the face and landscape, the snowy white wall of the landscape-face, the black hole of the falcon and the three drops distributed on the wall; and, simultaneously, the silvery line of the landscape-face spinning toward the black hole of the knight deep in catatonia. Open Chretien de Troyes to any page and you will find a catatonic knight seated on his steed, leaning on his lance, waiting, seeing the face of his loved one in the landscape; you have to hit him to make him respond.
- *The white wall/black hole system is constructed, or rather the abstract machine is triggered that must allow and ensure the almightiness of the signifier as well as the autonomy of the subject.* This machine is called the faciality machine because it is the social production of face, because it performs the facialization of the entire body and all its surroundings and objects, and the landscapification of all worlds and milieus.

Introduktion til en non-institutionell praksis



Joachim Hamou

Joachim Hamou, billedkunstner og instruktør, arbejder især med video og performance med en social og aktivistisk agenda. Medstifter af Trampolinhuset, vært for kunstsalongen Rio Bravo, begge i København.



I förbindelse med seminariet på Teatervetenskap om konstnärlig forskning blev det tilldelat några regulativ om hur våra inlägg skulle vara. Bland annat kallades det inte för ett inlägg men för en *resa*. Det låg alltså i korten att man skulle göra en mer personlig tolkning av sin verksamhet eller sitt ämne och att man skulle bryta standarden för presentationerna.

Härunder följer en förkortad och redigerad version av mitt inlägg – en slags sammanfattning med de frågor och svar som följde.

Jag hade valt en metaforisk presentation som skulle exemplifiera mina tankar och strategier om institutionell kritik. Institutionen eller non-institutionen som jag använde för att undersöka en institutions funktioner och identitet var Rio Bravo: Ett ettårigt tvärdisciplinärt experiment som föregick i en lägenhet på Vester Voldgade 7 i Köpenhamn i perioden 1/4 – 2010 till 1/5 – 2011.

Resan

Resan är egentligen en rätt bra metafor för en non-institution: Vi gör något i ramar vi känner till, vi använder oss av en mängd olika transportmedel men vi ska hela tiden förhålla oss till nya situationer.

Jag ska på denna "resa" försöka belysa vad jag menar med en non-institutionell praxis. Som ordet säger så är det att vara i institutionen utan att vara där. Ungefär som att sitta i en buss, som man brukar, men nu är det bara i ett land man aldrig tidigare besökt. Som ni vet känns alltid den första resan enormt lång. Man vet inte vart man ska och därför är man hysteriskt uppmärksam på allt.

En sådan resa var jag på en gång till Sønderjylland. Det liknade de flesta andra provinser i Danmark med sina småstäder på vars obligatoriska gågata det alltid ligger ett kaffe där man kan finna den lokala avisen. I Sønderjylland hette den Gränsgångaren och tog upp ämnen som varför Danmark ska ha en statlig moské, eller varför burkadebatten är helt avspårad. Samt intervjuer med mindretals danskar i Tyskland som var rasande över att de inte längre kunde använda den danska flaggan efter som den blivit synonym med Dansk Folkeparti. Plötsligt var det ingenting som var det samma mer. Och efter denna kulturchock var jag extremt uppmärksam på alla signaler.

Samma dag möttes jag med chefredaktören för en tysksinnad och tyskspråkig avis. Han berättade att han som barn, efter andra världskriget, blev upprörd över att vissa av hans vänner blev kallade nazister. De var inte alls nazister, de var ju hans kompisar. De kunde väl inte göras ansvariga för vad deras föräldrar hade gjort? Intervjun jag gjorde med honom leddes in på Röda Arme Fraktionen. Helt oblygt uttryckte han sin beundran för dem, inte för att han var enig i deras metoder, men för att de gjorde upp med de patriarkala strukturerna i Tyskland. För honom var det inte Andreas Bader eller Ulrike Meinhof som var huvudpersonerna. Det var Gudrun Ensslin, prästdottern, som han identifierade sig med i upproret mot patriarkatet. Han hade alltså en feministisk läsning på Röda Arme Fraktionen.

För att bli i metaforen vill jag gärna referera till den svenska kulturgeografen Gunnar Olsson. Han hävdar att gränsen är ett eget område avgränsat på var sin sida. Det vill säga, att när man står mitt i gränsen står man i ett slags tomrum – *the abysmal* - som också är titeln på hans bok.

Eftersom det är svårt att ställa sig utanför institutionen utan att själv bli en institution tänker jag att ett gott ställe att stå är just på/i gränsen.

Motsatt en traditionell fysisk institution, som med auktoritära medel och design preciserar och begränsar sina funktioner, är den non-institutionella strategin snarare en avskrivning av den samma auktoritet.

I Rio Bravos tillfälle var det en strategi att låta lokalerna vara tillgängliga för olika grupper på de tidpunkter det inte var några arrangemang (under dagen exempelvis). Då användes lokalerna som möterum, verkstäder eller utbildningslokaler för många olika grupper och initiativ. Det skapade en mångfald i programförslagen också. På ett sätt blev Rio Bravo site-specific utan att vara specifikt.

Ännu mindre specifikt blev det efter att Rio Bravo miste sin fasta adress då grannarna ansåg det ohållbart att vi var där. Nu blev Rio Bravo en nomadisk institution. Men när man befinner sig i den situationen, att man inte har ett ställe, krävs ordentligt övervägande var man då ska vara någonstans. Är det verkligen en poäng i att göra ditt eller dat på Warehouse eller Folkets hus bara för att det är tillgängligt? De institutionella ramarna, eller avsaknaden av dem, blir ännu tydligare när det inte längre finns en fysisk ram. Som avsändare till pressen exempelvis är det svårare när man inte är en institution men även en institution får problem när den inte har en adress. Här skulle jag gärna vilja kommentera avsaknaden av uppsökande kulturjournalistik, men det är ett sidospår.

Strukturer

Eftersom detta forum handlar om konstnärlig forskning skulle jag vilja påstå att det är en typ av forskning som på många sätt påminner om den här i artikeln och den non-institutionella praktiken. Jag tror i hög grad att resultaten av all produktion såväl konstnärlig som teoretisk är kraftigt präglad av de strukturella ramar under vilka de arbetar. Det är därför som strukturerna måste ifrågasättas, bland annat genom nya former för förmedling av forskningen. Men jag menar också att förmedlingen är helt avgörande för att inte den konstnärliga forskningen bara ska vara ett långvarigt stipendium.

Det praktiska experimentet – den forskningsmässiga aspekten – med Rio Bravo var motsatt den självdöende institutionen, som exempelvis Det Kungliga Teatret, där den institutionella infrastrukturen kväver verksamheten. Tanken med Rio Bravo var istället att skapa en institution med så lite formell struktur som möjligt.

Den kontinuerliga resan

Det var det just i Warehouse här i Köpenhamn, var jag såg ett utmärkt föredrag av Laura Schultz om hur feministiska konstnärliga strategier också skapar feministisk historieskrivning och revision. Det samtal som uppstod efteråt var helt annorlunda än vad det brukar vara eftersom arrangörerna och Laura hade skapat ett rum där ett samtal kunde pågå utan att det var en given hierarki. Alla blev just uppmärksamma på strukturerna och utan att här avslöja hur detta blev gjort kan jag bara konstatera att det var precis som att vara på en sådan resa, ett okänt ställe, var man ser allt som var det första gången man såg det.

Kitt

Johnson

At række efter det umulige udvider grænserne for det mulige

i en samtale med Stig Jarl

Det var ikke mindst på grund af hendes såkaldte anatomiske trilogi – forestillingerne *Aortas Partitur* (2003), *Rankefod* (2005) og *Palimpsest – Hudens to sider* (2006) – at vi spurgte danseren, koreografen og pædagogen Kitt Johnson, om hun ville lave en lecture-workshop med symposiets deltagere, som tog udgangspunkt i udforskningen af kroppen i rummet.

Trilogien blev genopført ved festivalen PanCreas i Aarhus og København 2009. og ved den lejlighed havde Efteruddannelsen ved Statens Teaterskole bedt Kitt Johnson om at arrangere et seminar, *Den Expressive Anatomi*, om de anatomiske og fysiologiske forudsætninger for kroppens ekspressivitet. Det er karakteristisk for Kitt Johnson, at hun ønsker at bringe sine værker ind i en større kontekst, så der var videnskabelige gæsteindslag om kropslig hukommelse, motivation og transformation ved dette seminar.

Det er mere end tyve år siden, at Kitt Johnson dannede sit kompagni X-act, som har turneret over store dele af verden. Samtidig er det pædagogiske arbejde, træning, workshops og foredrag, stadig en væsentlig aktivitet. Kitt Johnson omtales ofte som en ener – en af de mest originale kunstnere i den moderne dans herhjemme. Hendes baggrund er bl.a. eliteidræt, en cand.scient-grad i idræt, studier i butoh, samt ikke mindst Bonnie Bainbridge Cohens *Body Mind Centering*-praksis. Johnsons forestillinger forener en eminent kropsbeherskelse med en udforskning af de dybeste lag af den menneskelige natur. En udforskning, som kan tage karakter af en overraskende transformation for herigennem at vise, hvilke ressourcer vi råder over.

Hendes forestillinger veksler mellem at være solo- og ensemble-produktioner, og hun har flere gange arbejdet site-specifikt med forestillinger til bl.a. Helgoland Badeanstalt, Assistens Kirkegård og en parkeringskælder i Adelgade. Johnson udfolder desuden sin fornemmelse for det steds-specifikke i kurateringen af biennalen MELLEMRUM, som fandt sted første gang i 2008. I 2003 fik hun Reumertprisen for bedste danseforestilling (*Spejlet*), og hun modtog Danske Sceneinstruktørers Hæderspris i 2008.

Kitt Johnson fortæller, at hendes baggrund som løber på eliteplan og efterfølgende idrætsstudie på Universitetet har formet hendes tilgang til kroppen: fysiologi, anatomi, idrætspsykologi – altså noget, som hun gennem sin træning havde masser af praktisk erfaring med, men som via idrætsstudiet blev formuleret til en egentlig bevidst viden. Viden om, hvad det vil sige at træne en krop, om at arbejde med grænserne for formåen, og om hvornår grænserne er fysiske, og hvornår de – hvad der oftest er tilfældet – er mentale.

Det er helt centralt for Kitt Johnsons tilgang, at dansens traditionelle fokus på muskler, knogler og bevægeapparat ikke er tilstrækkelig; kroppen og bevægelsen initieres af det mentale.

Flytte grænser ved at flytte fokus

- Jeg havde en atletiktræner, som sikkert havde været på et eller andet idrætspsykologisk kursus og så kom tilbage og sagde, at nu skulle vi løbe ud fra skelettet i stedet for at være fikseret på det rent muskulære.

I det øjeblik det begynder at virke – hvor man virkelig flytter fokus - så bliver man jo ikke træt på samme måde, fordi skelettet skal altså presses langt mere end musklerne, før det giver træthed fra sig i centralnervesystemet.

Så gennem den erkendelse lærte jeg at forbedre nogle sider markant, og jeg følte også et mentalt skred mod noget, som jeg kunne mærke var åbningen til noget meget større. På det tidspunkt vidste jeg bare ikke, hvad det var. Men det var åbningen til hele det der visualiseringsapparat, som jeg nu gradvist har bygget op, efter jeg er blevet danser.

I dag hænger din kunstpædagogisk tilgang sammen med den egentligt kunstneriske virksomhed – har den alliance været der fra starten?

- Ja, næsten. For jeg var ikke mere end 16 år, da jeg blev sat til at træne børn og unge på Odense atletikstadion, og derfor skulle jeg give det videre, som jeg selv havde lært. Så allerede dér var kimen lagt til min interesse for, hvordan det kunstneriske – selv om det jo ikke rigtig var det kunstneriske dengang, men snarere det idræts-elitære – interagerer med det pædagogiske.

Jeg fandt hurtigt ud af, at jeg blev meget bedre som løber og udøver ved at undervise, end hvis jeg ikke underviste.

Det er jo banalt; men man bliver tvunget til at formulere sig og have fokus på effekten af, hvad man siger. Hvordan virker det? Hvad skal jeg lave om? – Jeg opdagede ting, som jeg ikke ellers ville opdage.

Du bliver således pædagogisk fokuseret meget tidligt.?

- Ja, meget tidligt, men det var jo ikke særlig bevidst dengang, og det er først i bakspejlet, at jeg forstår, hvordan jeg i en meget tidlig alder fik kombineret de to sider: det pædagogiske og det idræts-elitære.

Det betød også en forståelse af, at det ikke er pinligt, at man som kunstner går ud og underviser. Det er der en frygtelig fordom om i vores branche - at man er en dårligere kunstner, fordi man underviser.

Jeg har været i den situation, at jeg fra starten har både erfaret og erkendt, at undervisningen har en enormt stor værdi, og jeg ser det ikke som to adskilte, men som to komplementære sider.

Men selvfølgelig har jeg også haft det privilegium, at jeg kunne sige, at jeg gider ikke undervise i noget, som jeg ikke synes er spændende.

Hvordan har det så udviklet sig? Er der en særlig Kitt'sk metode eller ligefrem teori?

- Jeg synes, at det er akkumuleret over tid, men det er naturligvis svært tale om en Kitt'sk metode. Jeg er fuldstændig bevidst om, at jeg står på skuldrene af alle mulige andre og alt muligt andet, som jeg har suget til mig i årenes løb.

Men selvom jeg har været igennem meget forskelligt, så er der en rød tråd, der hedder, at jeg finder det meget mere interessant at få åbnet kreativiteten hos den enkelte deltager, end det er for mig at se min egen kreativitet spejlet i dem.

Det går igen, uanset om jeg arbejder med cirkusartister, skuespillere, dansere eller billedkunstnere.

Jeg stiller spørgsmål: Hvad er det her for et menneske? Hvad kommer det med for erfaringer, metoder, redskaber? Og hvad er dette menneskes vision? Hvordan får vi lukket de bokse op, og hvordan får vi dem matchet og forhåbentlig givet den enkelte nogle flere værktøjer?

Udforskning af veje ind til andre mennesker for at løsne op for deres kreativitet. Det oplevede vi i din lecture-workshop ved symposiet.

- Ja. I fik besked på at fordele jer i rummet. Vælg det sted, hvor I har allermest lyst til at være lige her og nu, og så sker der allerede en hel masse. For lige pludselig må man som deltager tage stilling til, hvor man er i rummet. Intuitivt plejer man at fordele sig i forhold til, hvor det føles meget godt; men nu bliver det lige pludselig gjort til en bevidst handling: - Er det her? - Eller skal jeg tættere på de andre? - Ud langs væggen eller ind i midten? - Og ham dér vil jeg helst ikke stå ved siden af - eller hvad der nu opstår.

- Så beder jeg folk om at lukke øjnene og prøve at finde en retning for kroppen med forsiden og bagsiden, så de føler sig i balance med rummet rundt omkring. Allerede her sker der noget; for de fleste mennesker vil umiddelbart orientere sig parallelt med væggen, når øjnene er åbne, men med lukkede øjne bliver de pludselig mindre mekaniske i deres valg og mere bevidste om, hvad der føles rigtigt.

- Jeg var blevet bedt om at tage udgangspunkt i det anatomiske erfaringsmateriale fra mine tre anatomiske forestillinger. Jeg valgte, at huden skulle være indgangen til workshopen; en form for meditation, koncentration om, hvad huden er, og hvad det vil sige at komme i kontakt med huden. Så beskrev jeg huden og gav faktuelle informationer om bl.a. de tre hudlag og deres helt individuelle kvaliteter (epidermis/dermis/hypodermis).

Huden er den membran, der adskiller det indre fra det ydre. Den lader os følende erfare verden. Den er en stor elastisk membran - 360 grader - vores største organ - bærer af vores sanser - vandtæt - stødabsorberende - holder os varm - køler os af - udskiller affaldsstoffer/sved/talg og materialer til immunforsvaret, syrekappen - huden er således bærer af immunforsvarets første forsvarskæde - den beskytter os mod udtørring - producerer melamin til beskyttelse mod solens stråler - er selvreparerende - producerer hår og negle - bliver hård på udsatte steder - afslører emotionelle tilstande: rødmen når vi skammer os/intimideres/bliver vrede osv. - bleghed, når vi skræmmes -sved eller røde plamager/knopper, når vi bliver nervøse osv. osv.

Herefter begyndte vi at improvisere: hvordan føles huden, hvad vil det sige at være i den? Hvad kan den? Hvad vejer din hud? Sker der noget med vejtrækningen, når I ”opholder” jer i huden?

Det er en meget fundamental, næsten organisk tilgang til at lukke op for dig selv. For du er jo selv i din hud.

Formålet var ikke umiddelbart, at vi skulle folde deltagernes kreativitet ud og se, hvad du kan producere og give fra dig. Det var mere en væren, en søgen efter en eksistens, som er et ganske glimrende udgangspunkt for senere at begynde at blive produktiv.

Hvorfor starter du på den måde?

- Nu var workshopen på KUA jo affødt af ideen om at lave noget ud fra forestillingerne om det anatomiske univers. Men ellers starter jeg faktisk på alle mulige måder. Som regel har jeg forberedt mig ganske grundigt, og så går jeg ind i klassen og laver noget helt andet...

Ofte bliver opvarmningen, som er forberedelsen til en workshop, ganske anderledes, for jeg kan jo mærke deltagernes behov: Nej, det hold falder i søvn, hvis jeg sætter dem ned på gulvet med lukkede øjne, og så skal jeg trække et vognlæs med elefanter bagefter – det gider jeg ikke. Derfor skal de blive oppe, have øjnene åbne og bevæge sig i rummet, og så kan jeg bringe dem ned på gulvet sidenhen.

Det kan også være, at jeg fornemmer, at nogle deltagere har brug for at være meget mentale, mens andre hellere vil være meget fysiske. Jeg prøver i den konkrete situation at fornemme, hvad der er brug for her - og så starter jeg der.

- Hvis man står med mange mennesker i et rum, kan man finde en form for gennemsnit – der vil ikke være noget som passer hver enkelt, men det er en form for aflæsning af den samlede mængde. Hvis jeg finder dette rigtige punkt, så er det lettere at tage dem i alle de forskellige retninger, hvor jeg gerne vil have dem hen. Hvis man kommer forkert ind på dem, er det meget svært.

- De tre forestillinger i *Det Anatomiske Univers* hed *Aortas Partitur*, som handlede om organer og væsker, så var der *Rankefod*, der handlede om evolutionær hukommelse og *Palimpsest* som var om hud og sanser. Palimpsest er et manuskript, der er skrabet rent og brugt igen og igen - oprindeligt på pergament, som jo netop er hud.

Dine forestillinger er prøvet frem, researchet frem. Er der tale om et samspil mellem forestillingerne og din pædagogiske tilgang?

- I den grad! Det er ikke tilfældigt, at jeg valgte, at forestillingen *Palimpsest* skulle handle om hud og sanser. Hud og sanser er kommunikative elementer – nødvendige for at vi overhovedet kan være til stede i verden, for at vi kan kommunikere med andre og forstå forskellen mellem jeg og det andet. Dvs. hud og sanser er umiddelbart lettere tilgængelige, end hvis man begynder at arbejde med organer og væsker.

- Den måde, jeg arbejder med det pædagogiske i det felt, har både noget til fælles og er helt anderledes, end når jeg fx i morgen skal ned og arbejde med cirkusartisterne – de unge nede på AFUK. De har det til fælles, at det er den enkeltes potentiale, der interesserer mig - mere end at jeg giver dem en hel masse teknik, som skal få deres krop til at gøre nogle bestemte ting.

Jeg vil godt have, at de ting de gør i det fysiske er noget, som giver mening på et dybere niveau for den enkelte. Det kan måske være i forhold til en kunstnerisk vision eller noget helt andet, hvis det er de unge på AFUK, som jo ikke er kunstnere. Nogle bliver det måske, men lige nu er de et helt andet sted. Der skal det give konkret mening her og nu: din krop ser sådan ud – du har brug for den og den fysiske træning og information; mens en anden krop ser anderledes ud og har brug for noget andet. Denne tilgang går igen, uanset hvad det er jeg underviser i. Det, der er forskelligt, er, hvad det er for nogle folk, der kommer, og hvad de skal bruge det til.

- Symposiets oplæg til mig var den her anatomi-ting – dvs. deltagerne skulle erfare på deres egen krop, hvad det vil sige at arbejde anatomisk. Så opgaven er, hvordan man kan finde bevægelsesmateriale, ekspressivitet, der er funderet i en anatomisk erfaring.

Derfor forsøger jeg bl.a. at bringe deltagerne i kontakt med huden. De tre lag af hud, som man kan tage fat i: de øverste, det midterste og det dybe.

Sådan noget ville jeg jo ikke bruge til cirkusartisterne på AFUK. For det er ikke der, de er. De kan ikke anvende den erfaring lige nu.

Dvs. noget går igen i min undervisning, og andet er helt forskelligt.

Er der andre elementer, som er arbejdet pædagogisk frem for så at blive brugt kunstnerisk? Eller omvendt –

- Arbejdet med de anatomiske forestillinger startede altid med en workshop, og herigennem har jeg faktisk fået en masse viden – fx om hud. Noget af det trækker jeg også på i min undervisning og i den lecture-workshop, som jeg lavede på KUA.

- Hvordan kan jeg gøre opmærksom på, at huden både er et fysisk element og et mentalt element?

Det arbejdede jeg med i prøveforløbet og gik så videre derfra. Det er jo altid sådan, at man bliver inspireret og låner noget et sted fra, og så folder det sig ud og udvikler sig, og så får man nye erfaringer og bygger videre på dem. Det, jeg lavede hos jer, var noget, der som metode i høj grad var funderet i BMC (Body Mind Centering), som jeg er meget optaget af.

Prøveforløb er jo som en dialog. Da jeg lavede *Palimpsest* stod jeg med fem dygtige spillere; men ligesom i min undervisning var jeg ikke interesseret i at finde trin til de spillere. Jeg var interesseret i at åbne dem – at få noget materiale frem, som er helt unikt for dem. Så kan det godt være, at de ender med at give noget af det materiale til hinanden, fordi der er steder i en forestilling, hvor man af dramaturgiske årsager har brug for, at der er noget, som samler sig, og de derfor skal arbejde med det samme materiale. Men det er alt sammen noget, som er kommet fra spillerne gennem de improvisationer, som jeg har sat op og instrueret benhårdt på. Men grundlæggende kommer materialet fra spillerne.

Så jeg vil sige, at der er en tæt sammenhæng mellem, hvad jeg ender med at undervise i en dag som hos jer, og så hele det der prøveforløb, som vi er ude i til en forestilling.

Lad os vende tilbage til lecture-workshoppen på KUA

- Jeg følger nøje med i, hvordan de mennesker, der er på gulvet, reagerer på det, der sker. Det er selvfølgelig svært af flere årsager; specielt hvis der er mange deltagere. Det er svært at forsøge at lægge et gennemsnit.

- Jeg kan fx godt se, at Ivan dér, han er stået af; men samtidig er Sulejma og Peter helt optaget af noget fantastisk. Derfor er der en konstant afvejning af, at Ivan har brug for ny information, men de andre er på sådan en fin vej. Hvad skal jeg gøre? Ligesom i enhver anden undervisning er der tale om en konstant afvejning.

Det er den ene side. Den anden er, at her på KUA kender jeg ikke deltagerne. Hvis jeg nu kendte Ivan, som lige nu er stået af, lidt bedre, så ville jeg vide, at det sker altid, når der er gået fem minutter. Så keder han sig. Og hvis han får lov til at kede sig ti minutter til, så har han et gennembrud til noget nyt. Men det ved jeg ikke, hvis jeg ikke har arbejdet med deltagerne før.

Så det er ekstremt krævende at undervise en stor gruppe, hvis man slet ikke kender dem i forvejen.

Man må sjusse sig frem til det.

Nu var det et ret kort forløb på KUA, men sædvanligvis tager vi en pause et sted i midten af forløbet, og så lader jeg dem lige snakke løs, for at jeg kan få et lidt dybere indblik i, hvad der er de forskelliges reaktioner. På den måde ved jeg, hvad jeg i højere grad skal tage fat i efter pausen. Hvilke nye kapitler der skal lukkes op, eller hvilke kapitler jeg skal insistere på, at vi fortsat beskæftiger os med.

Kan vi sætte ord på nogle af de der kapitler?

På KUA startede vi med et individuelt udgangspunkt. Mærk dig selv. Hvor vil du være i rummet? Så gav jeg en masse naturvidenskabelig anatomisk information om, hvad hud er, og jeg bad folk om at gå ind i en fri undersøgelse af deres hud lige her og nu. Nu kan deltagerne vælge at glemme alt, hvad jeg har sagt, og undersøge helt frit. Eller de kan vælge et aspekt af noget af det, jeg fortalte, og undersøge det nærmere. For nogle kan det være en god holdeplads, og for andre opleves det som en spændetrøje. Måske fordi det er for verbalt, og disse deltagere har behov for at være mere frie.

I det følgende ”kapitel” bad jeg deltagerne om at sende deres hudkrop ud i det landskab, hvor de synes den hører til. Det plejer – og det skete også denne gang – at få nogle til at stå af, mens det for andre bliver den helt store åbenbaring, som lukker op for en fantasiverden, der kan være meget stærk. Her har de først en sanselig oplevelse, fordi de stadig er i huden, og det er huden, de forestiller sig, der undersøger landskabet.

Huden undersøger ved at danse med landskabet eller blive danset af landskabet.

Somme tider kan det være farligt at sige ”danse,” for så tror folk, at de skal se ud på en bestemt måde. Så skal jeg måske hellere sige: bevæger sig med landskabet.

Når deltagerne kommer tilbage fra rejsen, venter den verbaliserende del, hvor jeg deler gruppen i par, som skal beskrive rejserne for hinanden. Verbaliseringen er med til at kvalificere den sanselige oplevelse af fantasiverdenen.

Det giver tit en hel masse i forhold til hvad det er for en fantasiverden, der kan lukke sig op, og hvordan kan den inspirere til en sanselig oplevelse og en måde at bevæge sig på –

en specifik kvalitet af bevægelse, af tilstedeværelse, af måder at trække vejret, og – hvis man når dertil – måder at åbne øjnene, måder at se ud i verden på, måder at gå og stå på – måske ud på en pløjemark, måske under vand. Altsammen specifikke kvaliteter der, når de først er kortlagt, kan bringes videre ind i en eventuel skabende proces, der kan munde ud i en forestilling.

Når der er to, som deler hinandens oplevelser, er der lige pludselig to sæt billeder at arbejde med.

Verbaliseringen af oplevelsen over for en anden er også en god bro, når man skal bruge materialet kreativt og ekspressivt. Nu er det blevet mere konkret, og man har automatisk foretaget en udvælgelse.

Bruger du samme teknikker, når du arbejder med folk mere kontinuerligt?

- Ja, helt bestemt. Ligesom jeg ikke ser det pædagogiske adskilt fra det kunstneriske i mit eget arbejde, ser jeg heller ikke en teknik-træning adskilt fra en kunstnerisk ekspressiv praksis.

Mange dansere adskiller det: de tager deres morgentræning – det er fysik/teknik – og så går de til en workshop, hvor de arbejder med det ekspressive. For mig eksisterer det ene ikke uden det andet.

- Du har også brug for en teknisk bevidsthed, når du arbejder skabende ekspressivt. Og når du skærper dit fysiske apparat har du hele tiden behov for broen til det mentale. Ellers bliver det ligegyldigt. I hvert fald for mig. Jeg tror også, at det bliver lettere at arbejde med broen mellem det fysiske og det mentale, hvis den har været der fra begyndelsen.

Hvad er så næste skridt?

Det er lidt forskelligt. Nogle er skabende kunstnere og bruger det i den sammenhæng. Men jeg underviser jo mange, som ikke er kunstnere, og de får en viden om deres krop og deres sind, og en fysisk oplevelse, som de måske er i stand til at kunne genskabe for sig selv i deres liv. Der opstår en ekstra rigdom, vil jeg vove at kalde det, når man først har fået hul på den forbindelse i sig selv.

I mit eget arbejde bruger jeg det også. Fra workshop til workshop får jeg jo masser af inspiration. Det kan være noget, der kommer fra spillerne: Hov! de reagerede på denne her måde. Fantastisk! Det giver måske en ide til en ny måde at dreje det lille kapitel eller den lille øvelse på. På den måde udvikler min metode sig hele tiden.

Jeg forsøger at trække linjerne til, hvordan man kan gå videre med dette arbejde. Bruge det fysiske materiale, trække det ud og lave en forestilling. Ét er, hvad vi finder ud af, når vi roder rundt i vores egen navle. Noget andet er at udkrystallisere det og finde en fysisk form, som faktisk kan kommunikere til et publikum, så man inviterer publikum ind i oplevelsen. Og ikke bare lader dem kigge på det udefra.

Sansningens sansning af sig selv

Kunstnerisk forskning som kilde
til revitalisering af kreative fællesskaber

Et oplæg i to versioner, som det udspiller sig
på videnskabens og kunstens scene

Benita Haastrup, percussion

Jens Skou Olsen, kontrabas & oplæsning

Jens
Skou
Olsen

Jens Skou Olsen er kontrabassist og docent ved Rytmisk Musikkonservatorium, samt tidligere forskningsleder samme sted. Han har desuden skrevet om kunst og ledelse.

Opvarmning

Hvorfor er jeg interesseret i kunst og forskning?

Mit navn er Jens Skou Olsen og jeg er kontrabassist, docent og centeransvarlig for den kunstneriske virksomhed på Rytmask Musikkonservatorium (RMC) i København. I 2007 var jeg som leder af forskning og udvikling blandt initiativtagerne til opstarten af vores Forsknings-og Udviklingsenhed. Vi baserede enhedens strategi på en skelnen mellem kunst, udvikling og forskning. Jeg har siden skrevet flere artikler, der behandler dette symposiums grundspørgsmål om forholdet mellem kunst og forskning. I disse artikler anbefaler jeg, at skellet mellem kunst og forskning bibeholdes for at modvirke en udvanding af såvel kunsten som forskningen – to af menneskehedens mest centrale kreative livsudtryk.

Kritiske tilstande

I forbindelse med dette symposium blev jeg opfordret til at genoverveje konstruktionen *Kunstnerisk Forskning* – en konstruktion, jeg selv har argumenteret imod. Dette oplæg er dermed først og fremmest en selvkritik, idet jeg må stille mig selv det spørgsmål, om det egentlig giver mening at adskille kunsten, udviklingen og forskningen? Hvad er det, der gør en sådan indhegning af forskningsbegrebet overfor kunst og udvikling attraktiv for os? Mit ærinde er her mere end blot at give udtryk for en *kritisk holdning* til min position – jeg ønsker at fremkalde *kritiske tilstande* i min udforskning af spørgsmålet, som kan muliggøre, at jeg bevæger mig fremad. Hvorfor er det et ønske for mig? Fordi det udforskede liv ikke er værd at leve!

Foredrag og koncert

I 2010 lavede jeg et oplæg på en konference, der debatterede temaet kunst og pædagogik. Da jeg skulle planlægge mit oplæg fik jeg den ide at spille på min kontrabas undervejs i mit oplæg for på den måde at skabe forbindelse mellem den traditionelt set tørre forelæsningsform og den improvisatoriske musiks mere legende væsen. Da konferencens arrangør opdagede, at jeg var i gang med at slæbe mine instrumenter ind på konferencesalens scene, blev han meget bekymret og bad mig bekræfte, at jeg ikke agtede at spille en koncert men derimod *lave en forelæsning, som vi jo havde aftalt!* Hans bekymrede reaktion undrede mig meget, da jeg som skabende musiker og reflekterende praktiker frit bevæger mig mellem de to fremførelsesformer – hvorfor denne angst for at blande det analytisk-rationelle og det poetisk-intuitive i konferenceregi? På opfordring fra nærværende symposiums arrangør skal jeg derfor i dag endnu en gang forsøge at sætte et møde i stand mellem de to – mellem forelæsningsen og koncerten. Jeg vil udøve denne selvkritik gennem at afprøve konstruktionen 'kunstnerisk forskning' som et oplæg i to versioner:

1 *Foredrag*: først en analytisk-rationel undersøgelse sat i scene i et forskningsformidlende rum

2 *Koncert*: dernæst en poetisk, intuitiv-oplevelsesmæssig undersøgelse sat i scene i et kunstnerisk performativt rum

Den første version af oplægget kommunikerer fra et reduktionistisk, logisk, målrettet og fornuftsbaseret udgangspunkt. Den anden version kommunikerer fra et holistisk, sanseligt og magisk udgangspunkt. Den første version søger at *udfolde spørgsmålet*, reducere kompleksiteten og derved bringe en sprogligt kommunikérbar afklaring op til overfladen. Den anden version søger at *indfolde spørgsmålet*, øge kompleksiteten og derved skabe et ekspressivt overskud i hemmeligheder og flertydigheder, der brænder igennem i dybden med en lang halveringstid. Fælles for begge oplæg er sproget – men den måde, jeg *begriber* de selvsamme ord, sætninger og deres struktur er vidt forskellig.

Begge de to versioner af mit oplæg søger ny erkendelse og begge søger de at formidle ny erkendelse. Jeg er som vide-og værebegærligt menneske afhængig af dem begge og taler derfor ikke for et valg mellem dem eller en prioritering af de to. Jeg søger i denne undersøgelse en vej, der kan muliggøre en praksis, der udforsker verden *gennem dem begge, samtidig* – idet jeg aner, at en mere nuanceret position omkring spørgsmålet om kunstnerisk forskning måske skal findes her.

1. Foredrag

Min institution, Rytmask Musikkonservatorium i København, er en skole, der baserer sig på kunst og har et dannelsesprojekt, der handler om kunst. Men kunsten skal i vores dannelsesprojekt ikke blot skabes, performes og opleves, idet enhver kunstnerisk skabelse, performance og oplevelse indebærer, at kunsten undersøges, analyseres, destrueres og genopfindes. Vi -institutionen, de studerende, lærere, ledelse og TAP'ere –skal sammen gro kunsten frem i vores hus, i koncerthaller, på internettet, på caféer, banegårde, hospitaler og snart sagt hvor som helst, hvor mennesker samles omkring en begivenhed. Vores skoles overlevelseschancer består i, at vi løbende skaber ny viden. Viden, som dels kan fortælle os, hvad kunst og dannelse er, hvordan vi styrker kreative fællesskaber og dels hvordan vi kan fasholde vores vejgreb på samtidskunstens rullende forto. Dette er både et kunstnerisk og et videns-skabende eller videnskabeligt projekt.

Det står for mig at se uden for diskussion, at vores dannelsesprojekt kan og skal udvikle sig også gennem forskning. Spørgsmålene er flere: hvad er forskning, hvem skal bedrive denne forskning og hvem evner at skabe de resultater, der kan løfte vores projekt videre frem? Forskning er noget, mennesker bedriver, og det fremgår af vores daglige omgang med begrebet, at forskning er noget andet end udvikling -men gælder det ikke tværtimod, at vores udvikling sker parallelt på mange fronter og gennem mange praksisser – med forskning som én af disse praksisser? Er kunst, forskning, sport og gastronomi dermed ikke snarere eksempler på aktiver i enhver reel udvikling – i menneskehedens udvikling?

På vores område skelner Kulturministeriets Forskningsudvalg (KFU) mellem kunst og videnskab i deres Forskningsstrategi fra 2009:

Videnskab og kunst betragtes historisk som to forskellige veje til ny viden og erkendelse (...) Denne dikotomiserede opfattelse er aktuelt til debat, men er ikke desto mindre stadig afgørende for, hvad der kan anerkendes som videnskab, og hvad der kan anerkendes som kunst og dermed opnå finansiering som sådan. (KFU 2009)

Et udvalgsarbejde under KFU har siden 2009 arbejdet på at få tydeliggjort grænsefladerne mellem forskning, faglig praksis og kunstnerisk virksomhed, og blandt deres konklusioner findes anbefalingen om en skelnen mellem Forskning og Kunstnerisk *Udviklingsvirksomhed*. Det fremgår ikke af dette udvalgsarbejde, hvorvidt forskning dermed er en slags *Videnskabelig Udviklingsvirksomhed*, og det er derfor min fortolkning, at forskning af udvalget ses at være noget andet end udvikling. Dermed: forskning er tilsyneladende ikke *udvikling* uagtet at al forskning, såvel god som dårlig, *resulterer i udvikling*. Denne assymetri i spørgsmålet om forholdet mellem forskning, kunst og udvikling må som udgangspunkt undre os og mane til fornyede overvejelser og undersøgelser omkring definition og afgrænsning af begreberne – sidder vi fast i et forældet paradigme?

Scientists, artists and all those of you who devote some of your power and resources to the process of enlightenment: you are the section of humanity with the greatest intellectual energy, the section most able to appreciate a new idea... It is up to you to defeat the force of inertia. (Henri de Saint-Simon, 1802)

Som de Saint-Simon beskriver det i et brev fra 1802, så bør forskere, kunstnere og tænkere kæmpe skulder ved skulder i menneskehedens tjeneste. Polariseringen mellem kunst og forskning er siden øget – og vi lever i dag i den faste tro, at der er en række tilsyneladende grundlæggende forskelle på forskere og kunstnere. Kunsten og forskningen lever i dag i tilsyneladende forskellige paradigmer, der synes inkommensurable. Videnskaben er nyttig og fornuftig, kunsten er oprørsk og sanselig. Hvor Frank Sinatra i 1950'erne sang om kærligheden og ægteskabet, at *You Can't Have One Without the Other*, så er vi i dag ikke i tvivl om, at vi kan udmærket bedrive forskning uden kunst og omvendt. Når først forskningsrapporten er skrevet færdig lægger vi måske ud med et digt på første side og sætter måske en kunstner til at male omslaget... er kunsten blevet reduceret til videnskabens sanselige fernis?

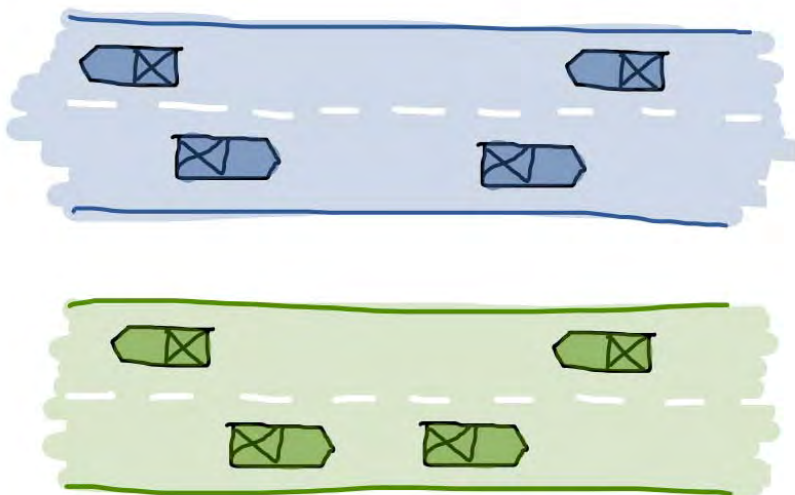
Videnskab praktiseres som en top-down, outputbetinget praksis i lukkede klubber, som kræver helt særlige medlemskort -forudsætninger f.eks. i form af en Ph.d. uddannelse. Denne uddannelsesforms eksplicitte metodeapparat, implicitte forforståelser og institutionaliserede praksiskultur sætter dermed hegnspælene for den forskning, som kan komme til verden. Der findes ikke pulserende og vibrerende sub-

kulturer af alternative, anarkistiske videnskabelige miljøer, der på trods af de centrale anerkendelsesskrav alligevel formår på egne præmisser og selvdefinerede betingelser at skabe forskning, der nyder international accept og højeste anerkendelse. Forskning ses at være en helt afgørende og central livsressource for menneskeheden -kulturelt, mellemmenneskeligt og markedsøkonomisk.

Kunsten trives i åbne, strømmende praksisfællesskaber uden hverken formelle adgangskrav i form af uddannelse, strukturelle forventninger eller outputbegrænsninger. Der er krav om anerkendelse, men de er mangetydige og angår alene og udelukkende kunstens kvalitet og ikke kunstnerens adkomst, uddannelsesniveau eller medlemskab af denne eller hin klub eller praksisfelt. Der er verden over myriader af små og større lokale kunstmiljøer, der autonomt skaber internationalt accepteret og højt respekteret kunst på kunstens egne præmisser og ud fra selvdefinerede vækstbetingelser. Kunsten ses at være en helt afgørende og central livsressource for menneskeheden -kulturelt, mellemmenneskeligt og markedsøkonomisk.

Som tidligere nævnt nøjes Kulturministeriets Forskningsudvalg ikke blot med at *skelne* mellem videnskab og kunst; der er ifølge udvalget ligefrem tale om en *dikotomi*. Eller er der? Udvalget formulerer sig egentlig ganske poetisk, idet de skriver '... Videnskab og kunst *betragtes* historisk som to forskellige veje...' og lidt senere '... Denne dikotomiserede *opfattelse* er aktuelt til debat, men er ikke desto mindre stadig afgørende for...' Udvalget skriver altså ikke, at videnskab og kunst er forskellige, de nøjes med at konstatere, at den *almene opfattelse* er sådan. De skriver ligeledes ikke, at videnskab og kunst udgør en dikotomi, de skriver mere poetisk, at *opfattelsen af videnskab og kunst* er dikotomiseret. Hvad menes med begrebet dikotomi? Det græske Dikhotomia er ifølge Gyldendals Store Danske Åbne Encyklopædi en todelt (-*dicha*) helhed, der er skåret (-*tomos*) i to dele, der dels udtømmer helheden og dels gensidigt udelukker hinanden.

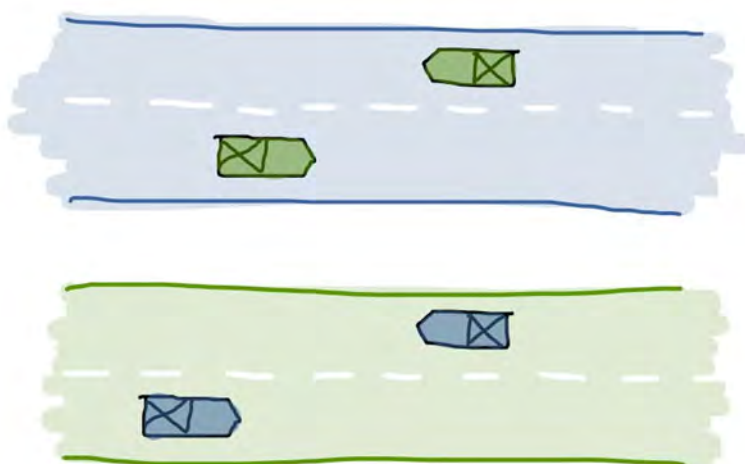
Kulturministeriets Forskningsudvalg slår i deres strategi ligefrem fast, at denne dikotomiserede opfattelse af kunst og videnskab er afgørende for udvalgets anerkendelseskriterier. Dette udgrænsende blik på videnskab og kunst er noget, der giver os hovedpine i vores kunstscolers dagligdag, idet vores pædagogiske dannelsesprojekt netop er dybt afhængig af samspillet mellem videnskaben og kunsten. Men det kunne se ud som om, videnskaben og kunsten er to forskellige motorveje uden mulighed for forbindelse eller udveksling. Blå kunstbiler på den blå kunstvej og grønne forskerbiler på den grønne forskervej. Så er der orden på sagerne, og det må da være godt nok?



Man kunne hævde, at vi forbruger videnskab og kunst, når det er påkrævet i vores uddannelsesprojekt... hver ting til sin tid! Men: vores erfaringer med og kompetence i at lave uddannelse fortæller os, at dette synspunkt er forkert. Videns-skabelsen og kunsten samlever i det daglige i bedste velgående -i undervisningen, på spillestederne og i samfundets utallige subkulturer og alternative miljøer. Vi er, i denne påtvungne indhegning af videnskaben, bare ikke rigtig i stand til at håndtere og øse af alle de muligheder for tøbrud, som findes her.

Hvad kan vi gøre ved det? For at blive i ovenstående billede med veje og biler kunne vi f.eks. til en start lukke nogle kunstnere ind på forskervejen og nogle forskere ind på kunstnervejen og se hvad der sker. *Lave nogle kontrollerede forsøg og måle på effekten!*

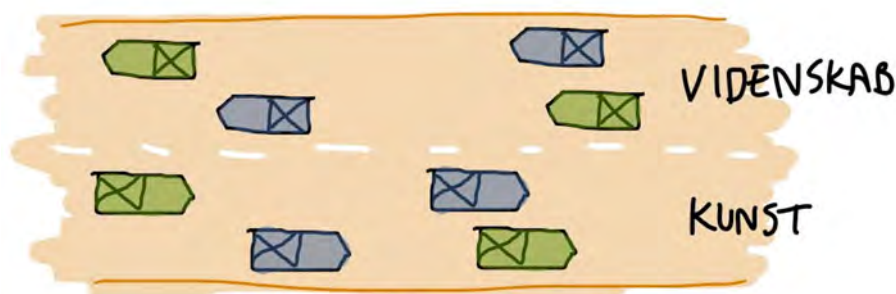
Vi kunne bede nogle kunstnere bedrive forskning og lade nogle forskere skabe en *installation i stof, farver, lyd og lys* på Charlottenborg i samarbejde med Billedkunstskolerne...



Grønne forskerbiler på den blå kunstnervej og blå kunstnerbiler på den grønne forskervej! På sigt kunne vi med denne forsøgspraksis håbe på at udfase den smertelige dikotomiske opdeling af vores skolars helhed og se videnskaben og kunsten køre ad

hinandens veje også. Jeg må tilstå, at jeg selv, når jeg hører mig selv udtale disse ord synes, at det klinger en kende useriøst. Hvorfor skal forskere male og lave installationer, skal de ikke hellere passe deres forskning? Men jeg holder tanken i live lidt endnu – for måske skal spørgsmålet reformuleres: hvorfor er det kun kunstmalerne, der maler billeder og udstiller dem for den samlede verdenspresse? Hvorfor ikke også skraldemænd, kontorchefer, forskere... os alle sammen?

Det er for mig at se afgørende, at dét, vi fortæller os selv og vores omverden om, hvad vi gør, *også rent faktisk er det, vi gør!* Billedet af forskere og kunstnere, der i det mindste har mulighed for at færdes på fælles veje ville være et billede, der til en vis grad kunne beskrive virkeligheden, som den udspiller sig på kunstskolerne. Vi kunne gå videre og slå vejene sammen til en lidt bredere, to-sporet vej med god plads til videnskaben og kunsten:



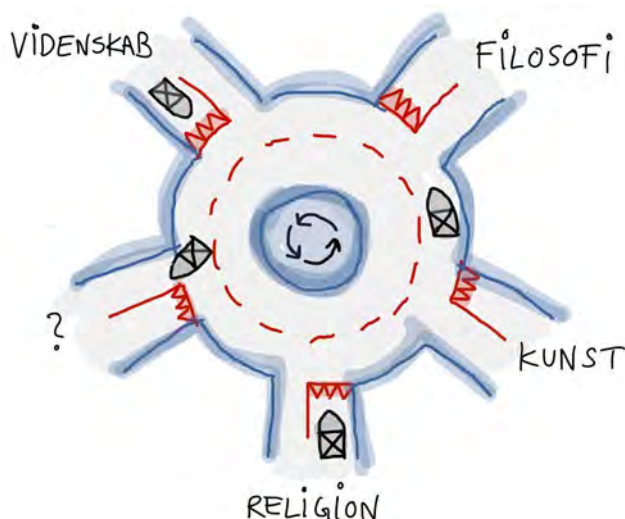
Videnskaben og kunsten kunne på den måde lade sig inspirere af hinanden, holde hinanden til ilden og i det hele taget få noget op at køre, der minder om *samfærdsel*. Dog står der stadig et arbejde foran os – videnskaben og kunsten er i billedet ovenfor stadigvæk opdelt i forskellige baner – med den stiplede linje som demarkationslinje. Vi kører vores vej, de andre kører deres – og der er en fornemmelse af, at videnskaben og kunsten fortsat er på vej forskellige steder hen. Det svinger ikke godt med vores virkelighed.

I vores praksis bevæger vi os sammen afsted mod de nye værker, pædagogikker og erkendelser, og modstanden finder vi ikke i hinandens formodede modsætninger, men snarere i stoffet og vores egne begrænsninger. Kunne vi ikke udvikle yderligere på modellen og lade den afspejle også denne ikke *modkørende* men derimod *medkørende* ide? En ide, som ikke var afhængig af en ekstern, centralt regulerende mekanisme? Vi har behov for en ide, der kunne flytte vores fokus væk fra opfattelsen af en dikotomiseret konfrontation mellem videnskab og kunst og hen mod et helhedssyn, der direkte afspejler vores skabende og pædagogiske praksis – f.eks. i form af et udelt og nærværende samspil, som i højest mulige grad kunne lede sig selv.

Rundkørsler og dødsulykker

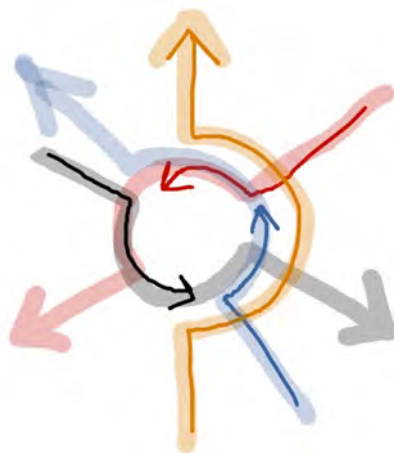
Adskillige trafikstudier har vist, at man med et enkelt konstruktionsgreb drastisk kan reducere dødsulykker i trafikken, og det handler her om rundkørsler. I de seneste 25 år har det europæiske vejnet skiftet udseende, idet stadigt flere lysregulerede

vejkrydserstattes af rundkørsler. Årsag? Der er færre ulykker og et langt bedre flow i rundkørsler – og det i så markant grad, at det beskrives som et lille mirakel. Måske var det en ide at introducere denne vejtype også i afviklingen af vores *mentalt/socialle trafik*? Hvad med et selvledelsesbaseret trafikknudepunkt mellem de fire store motorer til erkendelse i vores kultur, videnskab, filosofi, kunst og religion – hvad med en *rundkørsel*:



trafik – vi skal alle forskellige steder hen... men vi kører ikke desto mindre i samme retning! Dermed er rundkørslen i dette billede en *social forstærker* og en rugekasse for nye rundkørsler. Vi arbejder, vores forskellige individuelle delmål til trods, grundlæggende på det samme projekt. I modsætning til det eksternt regulerede trafikryds skaber rundkørselens behov for selvregulering en større årvågenhed – og dette baner vejen for en øget åbenhed.

...Og skete der med den femte og 'ledige' arm i rundkørslen – hvem skal vi invitere ind, som ikke allerede er med på holdet? ...dansktopmiløerne? ...markedskræfterne? ...magthaverne? Eller måske bare holde den åben som en vedvarende utæthed i systemet; en måske blind vej, som man kunne overveje at vove sig ud på...?



Eksisterende viden om relationen mellem kunst og videnskab?

Er vi klar til at skrive videre på historien om relationen mellem kunst og videnskab eller skal vi fortsat holde liv i nogle rationelle mindset, der stammer fra en tid med skrattende stumfilm, væltepeter og stiv flip? Hvilke erkendelser er der gjort i de forløbne hundrede år, som vi kan trække på i vores undersøgelse af dette spørgsmål? Indenfor de såkaldt hårde videnskaber har fysikken siden 1970'erne arbejdet intenst på at finde nye veje mod erkendelse. Fysikerne David Bohm og F. David Peat skriver i midt-firserne om *metaforens forandringskraft* i bogen Videnskab og Kreativitet:

Disse tanker omkring metaforer kan tjene til at belyse den videnskabelige kreativitets væsen ved billedligt at sætte lighedstegn mellem videnskabelige opdagelser og digteriske metaforer. For når en ny videnskabelig ide undfanges, er sindet involveret i en lignende kreativ erkendelse, som når det beskæftiger sig med en digterisk metafor. (Bohm & Peat, 1985)

Jeg nævnte tidligere, at Kulturministeriets Forskningsudvalg i nugældende strategi fra 2009 beskriver videnskab og kunst som to praksisfelter, der opfattes gensidigt at udelukke hinanden. Det er derfor interessant, at David Bohm, en af de centrale medskabere af kvantemekanikken og blandt verdens mest fremtrædende fysikere femogtyve år tidligere konstaterer, at Metaforisk sansning er faktisk fundamental i al videnskab og indebærer, at man sammenstiller to eller flere førhen uforenelige ideer på en radikalt ny måde. (Ibid.)

Med andre ord: kunstens digteriske sind er vævet ind i forskningens dna. Går jeg endnu 10 år tilbage i tiden møder jeg filosofen Knud Ejler Løgstrup, der beretter videre om kunstnerens evne til at skabe syntese mellem følelse og logik i et kompromisløst greb:

“...Hvad der derimod udmærker kunstneren er, at han ikke viger tilbage for at tage de sidste konsekvenser. Det ejendommelige er nemlig, at de kan ikke tages rent logisk, de kan kun tages af logikken og følelsen under eet. (Løgstrup, 1976)

Går jeg endnu små hundrede år tilbage i tiden til 1888 og kigger i filosofen Friedrich Nietzsches notesbøger, så ser det ud som om, at jeg her kan søge yderligere støtte til ideen om et lyslevende samliv mellem videnskaben og kunsten:

Die Kunst und nichts als die Kunst! Sie ist die große Ermöglicherin des Lebes, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans des Lebens. Der wissenschaftliche Mensch ist die Weiterentwicklung des künstlerischen Mensch. (Nietzsche, 1888)

Ifølge Nietzsche er videnskab en virksomhed, som varetages af *det kunstneriske menneske*

– har vi glemt eller fortrængt, at denne *livskunstner*, derinde bag fornuftens fernis, er vores allesammens kreative arnested?

At genbegribe begrebet forskning Hvis vi går til tysk etymologi, får vi følgende svar: *forscōn* (8. årh.) betyder at spørge ind til; *forscunga* (8. årh.): betyder at afprøve, undersøge. Og vi kender også til forskningsbegrebet fra vores dagligsprog. Her er det Karen Blixen, der i 'Syv Fantastiske Fortællinger' skriver:

'...Den gamle dame betragtede hende med et forskende blik...'

Det står umiddelbart klart for os, at Karen Blixens gamle dame vel ikke forudsættes at være i besiddelse af en Ph.d? Og er vi ikke alle travlt optaget af denne dagligdags-forskning i vores liv: *at spørge ind til, at afprøve og at undersøge*? Bohm & Peat berører i deres bog Videnskab og Kreativitet også dette forhold, at forskning i sin grund er en almenmenneskelig og ikke blot en *elitær praksis*:

Det er indlysende, at kreativ, metaforisk erkendelse ikke kun finder sted i kunst og videnskab, men også i andre dele af livet. Det, der er centralt her er, at den kreative erkendelse ved hjælp af metaforen er fundamentalt ens på alle disse områder, forstået på den måde, at det kræver en særdeles intens tilstand af engageret modtagelighed at opløse de overordentligt stive fordomme, der fastholdes udtalt i den almindeligt accepterede viden (Bohm & Peat, 1985)

Men hvad er da grunden til, at begrebet 'forskning' i løbet af de seneste 250 år har ændret betydning og brug fra en almenmenneskelig praksis til en stærkt afgrænset og højt specialiseret, elitær praksis i lukkede felter? Hvorfor er i dag en Ph.d. den ufravigelige forudsætning for at kunne søge forskningsudvalgene om støtte til et forskningsprojekt? Er besiddelsen af en Ph.d. grad en reel garanti for vedkommende, nødvendig og banebrydende forskning? Et muligt forsvar for denne indhegning af forskningsbegrebet kunne være, at dette greb har adstedkommet de højeste erkendelser og de største opdagelser. Resultater, der ubestrideligt har formået på afgørende og grundlæggende vis at transformere vores viden, kunnen og daglige praksis. De tidligere nævnte hårde videnskaber som f.eks. fysik, biologi og medicin har mere end tilfulde formået at indfri disse løfter, men når jeg betragter den videnskabelige produktion inden for humaniora, og det specielt hvad angår de musikvidenskabelige og musikkonservatorielle felter, så oplever jeg en forunderlig mangel på *dybde og rystelse* af vores grundvold. Hvor er de store tøbrud, de banebrydende opdagelser og de skelsættende erkendelser, som forbavser os ved at revitalisere os og vende op og ned på vores liv og praksis?

Jeg påstår ikke, at der *ikke* foregår *interessante* ting i den humanistiske forskning i musikken og kunsten i dag. Det gør der ubestrideligt. Det er interessant at undersøge U-bådsfilm og deres musik, det er interessant at udforske danske højtidsange i perioden 1991-2001 og det er interessant at forske i hofmusikken under Christian d. 3.. Der er grænseløst meget i verden, der er interessant. Men -hvis videnskabens mirakel består i, at den forskning, vi bedriver skaber turbolens, erkendelsesmæssige tøbrud og skubber os helt derud, hvor vi ikke i vores vildeste fantasi kunne forestille os det muligt -så må vi supplere dette retrospektive blik med en ægte pionerånd og krav om en reel impact-faktor i vores liv. Når forskningsmiljøerne taler om *impact-factor*, så har det at gøre med antallet af artikelreferencer i peer-reviewed tidsskrifter. Reel *impact-factor* er for mig at se noget ganske andet end artikler, der refererer til andre artikler, der igen handler om artikler. Det er ikke blot *spin*, det er anderledes *farligt og nyt*: nye pædagogikker, nye skoler, menneskeværdig ledelse, stimulerende arbejdsmiljøer, dybere erkendelser, større kunst! Har vi efterhånden vænnet os til, at humanistisk forskning først og fremmest resulterer i krav om yderligere forskning i den tidligere gjorde forskning...*hvornår sker der noget?*

Hvis vi for et øjeblik ser vores kulturs udvikling for vores indre blik som en skibssejlad, så er det ikke tilstrækkeligt at stå agterude og studere kølvandsriben. Vi skal også frem i stævnen og afsøge nye horisonter. Jeg efterlyser en *fanden-i-voldsk* forskning, der gør banebrydende opdagelser, udvikler provokerende teorier, skaber overrumplende erkendelser, gør oprørende forsøg og i det hele taget skaber den kildrende oplevelse af forbavselse, fremdrift og *dynamik* i vores liv og praksis.

Hvis videnskab og kunst er lige så forskellige som ild og vand kan vi se, at det ikke nytter blot at ryste dem sammen. På én og samme gang vil vandet slukke ilden og ilden vil i sin døds kamp få vandet til at søge højere luftlag. Derfor handler det netop ikke om, at ilden og vandet, kunsten og forskningen skal nøjes med at angå hinanden og røres sammen til *eet pêle-mêle* – de to skal tværtimod *sammen angå noget tredje*. Ilden skal ikke blot koge vandet og vandet skal ikke blot slukke ilden – sammen skal de i stedet f.eks. lokke en velgørende hvid-gul smagsoplevelse ud af en hønes bristede forventninger om snarlig familieførøgelse. *Sammen* uden at være *blandet sammen* – med gryden og gasbordet som de metodisk stramme tømmer, der muliggør vandets, ildens og æggets kunststykke. De skal sammen interessere sig for at bryde hul igennem den skal, der tilsyneladende bliver ved med at adskille os og den verden, vi gror ud af. Vores opgave består i at sætte forskning og kunst i stævne på en måde, der giver dem mulighed for sammen at *brænde igennem* og skabe de erkendelser, der kun lader sig afsløre ved deres fælles hjælp. Det er som om, at erkendelse er lige så vigtig for os som det daglige brød – og vi tørster efter de overraskende erkendelser, som det måske kun er ilden og vandet i forening, kunsten og videnskaben i et forpligtende håndslag, der kan opspore.

Ud af denne diskussion tegner der sig en tese:

- a. Ethvert fremragende kunstværk er skabt af en kunstner, der er *en fremragende forsker* på sit felt.
- b. Enhver banebrydende opdagelse er skabt af en forsker, der er *en fremragende kunstner* på sit felt.

Min tese har for det første den konsekvens, at kunst og forskning hver især er en *første praksis*. Kunst og forskning er mesterskaber, som skal brænde for at opnå det, som ikke synes at kunne opnås med den viden og det værktøj, der står os til rådighed. De to repræsenterer menneskehedens mest kompromisløse stræben efter ny sansning, oplevelse og erkendelse -intet mindre. Og vi må sammen kæmpe med og mod den trend, som betragter en forskerpraksis som en slags retrætepost for udbrændte kunstskolelærere – i kunstens verden ved vi jo udmærket, at en kunstmaler ikke er en billedkunstlærer, der har mistet gnisten...

For det andet har min tese den konsekvens, at *kunst og forskning, kunstnerisk forskning* eller *at koge et æg* -det er tekstbidder, der alle handler om at undersøge, spørge ind til og afprøve. De skraber hver især overfladen af en ældgammel sandhed: det er menneskets natur at søge erkendelse igennem de frydefulde oplevelser, som vore sanser forsyner os med – og det faktum, at dette rent faktisk er en nyttig beskæftigelse, det er ganske heldigt for os, idet vi ville have søgt denne erkendelse uanset hvad. At søge ny erkendelse er en drift. Vi føler trang til erkendelse *for erkendelsens egen skyld*. Vi kan med andre ord ikke lade være, og dette er en *kunstners signatur* – det er hendes måde at trække vejret på, det er hendes måde at være til i verden.

”...He who is not busy being born is busy dying...”
(Bob Dylan, 1964: It’s Allright Ma)

Det er i denne forenede energi af kunstens og forskningens mesterskaber, at vi skal finde håbet om at kunne revitalisere vore kreative fællesskaber. For revitaliseres skal de, dag for dag, time for time, minut for minut. Døden i form af selvtilfredsheden, metoderne, strategierne og vanens sødme gror frodigt i hver eneste afkrog og celle i os og de huse, vi beboer. Ethvert overrumplende forskningsprojekt og ethvert rystende kunstværk er derfor vores mulighed for at have travlt med at blive revitaliseret eller genfødt – og skal vi forlange noget som helst af de hundrevis af millioner kroner, der gennem årene er bevilget til forskning inden for kulturens område – så skal det være netop dét. *Overrumplende og rystende*, ikke blot *interessant og spændende*. Har vi talentet og modet til at virkeliggøre denne vision i vores praksis, i de udvalg, der bevilger penge til kulturens forskning og i vore institutioners FoU udvalg?

We are not human beings having a spiritual experience. We are spiritual beings having a human experience
(Teilhard de Chardin, *The Phenomenon of man* 1955)

Det er egentlig en bjergtagende tanke. Børn og barnlige sjæle har tit morskab af at forestille sig alvorlige eller vigtige mennesker uden tøj på – måske er de bare almindelige mennesker, når det kommer til stykket? Måske gemmer der sig inde bag forskerens hvide kittel et menneske, der først og fremmest er livskunstner – et menneske, som metaforisk sanser og digter sit liv forstået som en rejse på et spirituelt grundfjeld. Det er slet ikke sikkert, at pågældende er ganske klar over det, men hvis vi for et øjeblik fastholder denne ide i vores sind som en mulighed – så kan vi se, at det må have store konsekvenser for vort samlede dannelsesprojekt. Er det ligefrem påkrævet at have føling med disse poetisk-metaforiske nervespidser for at skabe fremragende forskningsresultater?

Sansningen giver os på umiddelbar vis adgang til verden, og det på så umiddelbar vis, at vi ikke skænker det en tanke, hvordan det går for sig. Adgangen er så at sige altid allerede overstået, hele tiden er den lagt bag os, vi er altid allerede ude ved tingene og begivenhederne. Vi lever i en på forhånd fortrolighed med verden, med hvad der går for sig i den og med tingene, som den består af. Vi ved, hvad vi kalder det, der sker, og hvad vi kalder tingene. I kunstnerens sansning er vi derimod åbne for en betydning af, hvad vi sanser og kommer ud for – en betydning, der går ud over eller går bag om vor på forhånd fortrolighed med tingene og begivenhederne. (Løgstrup, 1976)

Livet griber os, før vi når at tænke os om. Vores chance består i at være i stand til at mærke efter bag om os selv og vores vanebetingede fortrolighed. Når vi hver især spørger ind til os selv og hinanden, så udfordrer vi vores forståelse af verden. Vi mærker efter, vi forsøger at genforstå vores forståelse i nye lys, og dette er en *sansningens sansning af sig selv* – en stemthed, som er forudsætningen for at kunne revitalisere vores fællesskaber.

At hæfte ende

Hvordan gik det så med at få etableret nogle kritiske tilstande i min opfattelse af konstruktionen Kunstnerisk Forskning? Jeg er stadig skeptisk hvad angår selve dette sammensatte begreb – men jeg er derimod ikke i tvivl om, at vi skal genopdage, hvad *dét at forske* egentlig vil sige. Det skal blot ikke ske ved at klistre kunsten på som et *poetisk add-on*, men derimod ved at sætte fornyet fokus på den poetiske, sanselige og bjergtagende kerne i videnskaben set som opdagelsesrejse. Som alt andet, vi foretager os i livet må videnskaben aldrig lade sig reducere til et udelukkende analytisk-rationelt projekt.

12 positioner

(Ved symposiet opførtes denne 2.del af oplægget som en improviseret oplæsning med percussion og kontrabas)

1. Ubevidsthed

Hvor id var, der skal ego være, har Sigmund Freud udtalt. Vores samfunds dannelsesarbejde arbejder i dag målrettet på denne ubevidsthedsreduktion. Da Ødipus giftede sig med Iokaste giftede han sig, uden at være klar over det, også med sin mor. Han giftede sig med Iokaste og med sin mor. Giftede han sig med to kvinder?

Jeg gør altid noget, som jeg ikke er klar over, at jeg gør. Jeg er en ubevidst underviser.

Jeg husker den eftermiddag, hvor for første gang glemte at undervise. Jeg havde forlagt brillerne med de strategisk vurderende glas og læseplanen havde forputtet sig. Mine pædagogiske instrumenter trak sig tilbage til det ubevidste, og jeg glemte at glemme, at jeg ikke var mig selv.

Den første berøring vækkede mig til live.

2. Uvidenhed

For hver dag, der går, bliver den strømmende uvidenhed, som jeg gror ud af, smukkere og rigere i sit udtryk. Som et landskab, der toner frem i horisonten ser jeg den stadig tydeligere. Den antager nye og overraskende former samtidig med, at den dog forbliver skjult.

Mit vidensfravær er et endnu-ikke og lever som midlertidige fermater, huller eller rydninger i mit liv.

Jeg kan fange en følelse i min sansning af denne epistemologiske stilhed -lige før stemningen træder ud af ved-ikkehedens slør og følelsesfortællingens blæk tørrer på papiret.

Kunsten er vedvarende vidensudfald, der formår at pirre os ved at holde sig videnheden fra livet. Ved at være sit eget blinde punkt så bliver kunsten vores vindue mod virkeligheden. Kunstens kop flyder over med vidensløshed

3. Tomhed

Vi brænder ler til en krukke og hvor der intet er, er krukken nytte skriver Lao Tzu. En stol lever gennem dens mulighed som rydning, og idet jeg sætter mig på den, så trækker stolen sig tilbage igen, ind i det ubevidste.

Jeg tømmer hver dag min krukke for at gøre plads til musikken, og jeg er meget påpasselig med ikke at smadre denne min krukke. Dens snart 50 år gamle lervægge holder jeg ved lige, idet dens tomhed er dens mulighed: det er selve forudsætningen for min praksis.

Hvad er krukken tomhed og hvad er krukken selv? Hvordan kan vi arbejde for, at vi tømmer krukken og ikke smadrer den? Hvad er det, vi skal bibringe de studerende –

vi kan lære dem at lave indhold og vi kan lære dem at dreje, brænde, fylde og tømme krukker.

Hvilke veje skal vi vælge?

4. Sanselighed

Det er vigtigt at anerkende, at undervisning er handlinger båret af lyst og passion, skriver Regina Barreca.

Fremfor alt kan undervisning mærkes. Jeg behøver ikke at vide, at jeg underviser, det kan jeg mærke. I denne sanselige position er undervisning funderet snarere i en følelse af noget end en viden om noget. Sanselighed virker igennem alt.

Det forhold, at et fænomen som undervisning kan være kendetegnet af egenskaber som plan, formål og nytte betyder ikke, at undervisning er funderet i plan, formål og nytte.

Jeg oplever, at undervisning i kernen af sit væsen er en sanselig, kreativ vibration i ustabile systemer, og jeg tror, at vi, hvis vi skal tage afsæt et sted i forhold til forandring af skoler og pædagogikker, skal tage afsæt i denne kerne.

5. Kraft

Hvor kærligheden hersker, eksisterer der ingen magtvilje, og hvor magten har herredømmet, mangler kærligheden skriver Carl Gustav Jung. Jeg tror på den kraft, der virker gennem alt.

Jeg tror ikke på magt, idet den utålmodigt søger at skynde på kraften. Magten er en ensom, frustreret urostifter, der presser vores relationer til det yderste.

Men betyder 'demokrati' ikke folkets magt? Nej, det græske 'kratos' betyder styrke eller kraft. Folkets styrke og kraft. Bevægelsen fra kraft til magt udgør et kontinuum -fra den strømmende kildes livgivende friskhed til krigens absolutte livsforagt.

Et kontinuum, hvor kraften i stigende grad presses af den magt, der vil gennemføre sin plan for enhver pris. Kraften er dét, som er af sig selv og har som kærligheden glemt sig selv.

6. Udtryk

Sker samspillet i naturen først og fremmest som en strategi for at overleve eller snarere som kreative udtryk for livsglæde?

Det forlyder, at et hold forskere har opdaget, at fugle egentlig ikke bryder sig om at flyve. De gør det kun, fordi det er nødvendigt for deres overlevelse. Blomsterne udtrykker sig kun i farver, fordi bierne skal kunne finde dem, og fuglene synger, fordi de skal parre sig med hinanden og afmærke deres territorium.

Behøver roserne virkelig at dufte så stærkt, at være helt så røde og kunne fuglene i virkeligheden udtrykke sig mere økonomisk?

Jeg oplever, at naturen viser et enormt udtryksoverskud overalt omkring mig, naturen fyrer den formålsløst af i eksplosive udtryk af duft, farve, lyd og form.

7. Sprog

I en lille by i Belgien ligger et benediktinerkloster. For nogle år tilbage døde klostrets organist og den prestigefyldte post skulle nu genbesættes. Da der var flere egnede kandidater, og da munkene og abbeden ikke kunne blive enige udbrød der en intens magtkamp, som snart blev afgjort til fordel for den dominerende fløjs kandidat.

Denne magtkamp ville være gået over i glemslen, hvis det ikke var fordi, at klostrets munke ifølge St. Benedicts Lov var pålagt et strengt og ubrydeligt tavshedsløfte.

Kampen om posten som organist udspillede sig som en pantomime – som polariserende, ordløse relationer udelukkende båret af kroppens sprog: tegn, bevægelser, kropsholdning, ansigtsudtryk, inklusion og udgrænsning.

Hvor mange sprog taler jeg i min undervisning?

8. Relation

Kommunikation med den anden kan kun forstås som et farligt liv, som en risikabel praksis. Den eneste mulighed for en tilnærmelse er gennem et offer, skriver Emmanuel Levinás.

Jeg kan ikke tage relationen for givet – mit liv er en stadig strøm af relationer, og det går ofte galt for mig.

Relationer er både sarte og skrøbelige, de skal opbygges, kultiveres, udvikles, formes og revitaliseres og det bliver klart for mig, at relationens primære kendetegn er dens flygtighed. Som en våd fisk smutter den og glider mig af hænde bedst, som jeg troede, at jeg havde rigtig godt fat.

En relation er en invitation til en dans, som veksler mellem forbundethed, afvisning, samklang, misforståelse, resignation og genopdagelse.

9. Handling

Skal jeg handle eller filosofere? Når lokummet brænder, er det da tid til at tænke højt med verden?

En ven har en gang husket mig på, at jeg ikke kan udvikle mig alene ved at kigge i bakspejlet. Jeg er enig, men: er det ikke tilrådeligt som det første at kigge bakspejlet, inden jeg drejer på rattet og skifter bane? Karl Marx og Tor Nørretranders giver hinanden en 160 års bjørnekrammer: filosofi er spild af tid -vi skal handle!

Jeg ser een grundlæggende udfordring for mig, og det er at forsøge at forstå. Forstå mig selv og den verden, jeg gror ud af. Flere og mere vidtgående handlinger vil ikke hjælpe mig, hvis jeg ikke er klar over, hvor jeg befinder mig.

At løbe hurtigere med en bedre stil vil ikke hjælpe mig, hvis jeg løber i den forkerte retning.

10. Overgivelse

Jeg overgiver mig.

Overgivelse er den forudsætning, der giver passionen mulighed for at lykkes med sit

projekt. Kunsten pirrer mig og flytter ind i selv mine mest intime hjørner. Den rummer en kraft, der griber direkte ind i mit liv på en måde, der er både livgivende og frisættende.

Vladimir Jankelevitch skriver, at kunsten trænger ind i min kerne og besætter mig, og enhver, der er blevet grebet af denne uventede gæst må overgive sig -han er et menneske, der for et øjeblik har mistet kontrollen over sig selv. Han er selv blevet en streng, der svinger med i resonans med mange andre strenge. Kunsten har irrationelt besættende evner, som balancerer på kanten af sandheden. Kunsten er snarere magisk end empirisk, og fornuften rækker derfor ikke.

11. Passion

Jeg rummer en intensitet i mig, som jeg oftest overser i et liv og en praksis forstået som et rationelt foretagende. Denne min reserve af hengivenhed og excellence har jeg mulighed for at sætte fri.

Det drejer sig ikke om, hvad jeg ved, eller om det er nyt, eller om det giver et job bagefter.

Jeg vil i stedet spørge mig selv: hvor dyb er min passion for dét, jeg gør og de mennesker, jeg gør det med – hvilket mod udviser jeg i de holdninger, jeg står for – og hvad er jeg villig til at ofre, for at vi sammen kan føre vores kultur videre. I stedet for at lade passionen blive hjemme vil jeg tage den med i min undervisning. Jeg vil ikke nære den smertelige opsplitning af det professionelle i rationel forstand og det

12. Krise

Mit ego er den grundlæggende krise i min væren-et-væsen.

En krise vil sige, at jeg ikke kan leve med de forandringer, som gennemstrømningen skaber i forfald og vækst. Tilstande, der er selve forudsætningen for, at livet kan udfolde sig.

Krisens yderste poler er genfødsel og tilintetgørelse. Krisen sætter ild til mig, jeg brænder op og i asken gror jeg frem på ny.

En rationel krise vil sige, at jeg ikke forstår forandringens sprog. En formativ krise vil sige, at jeg ikke vil erkende, at forandringen er sket. En transformativ krise vil sige, at jeg ikke vil acceptere, at jeg er ved at dø.

Rationelle og formative kriser, der ikke tages hånd om er første trin i en transformativ krise, i Fugl Fønix. Hvor befinder jeg mig på denne skabelsesrejse?

Jens Skou Olsen, 26. november 2011
klukke@mac.com <http://www.chara.dk>

On the distribution of time:

Thoughts in the aftermath of the CASINO workshop project at HAU3



Cecilie
Ullerup
Schmidt

Cecilie Ullerup Schmidt (*1982, DK) studied Comparative Literature in Copenhagen and Applied Theatre Studies in Giessen. She is working as a curator, dramaturg and performance artist in Germany, Denmark and Switzerland. She works in collaboration with colleagues such as Monster Truck, Boris Nikitin, Ana Berkenhoff and deufert&plischke. With the Swiss performance artist Lucie Tuma she holds a duo named Chuck Morris. Since autumn 2011 she is artistic research associate at the BA "Dance, Context, Choreography" at HZT Berlin. Her writings and knowledge practice currently focus on performativity, war dramaturgy and production of power on stage.

FREE IN A CONVENTIONAL WAY?

Two years before we start rehearsing a new performance, the writing begins: we write an application claiming that what we will do in 2 years is very innovative, immediate and contemporary (or maybe suiting a theme in a call for works). If we get subvention, two years later we rehearse for 6-8 weeks. We separate rehearsal space and performance space from each other. Beer cans and cookies in the first; clean, swept dance floor in the second. We spend around 90% of the total production time in the first space mentioned. We write a text for the catalogue of the venue 2-3 months before the performance is shown. We work with people we know from earlier productions. We ask ourselves, who we are, and what makes us a specific aesthetic brand, and whether we will be recognizable for those who liked our last work. We produce rehearsed performances of a duration of 1-2 hours. We present it in black boxes. We show the performance 2-4 times in Berlin and puzzle a touring plan for the rest of the year: twice in Düsseldorf, once at a smaller festival, three times in Hamburg or maybe twice somewhere in Switzerland.

I think we can easily map conventions for stage art productions of the “freie Szene” in Germany. Conditioned by financial limits customized for a reasonable production, the distribution of time and space becomes crucially unquestioned. In this short text I will mainly focus on the distribution of time in performance productions. Already in the beginning, when we compose the financial frame of the work, we make our budgets according to traditions taken from theatre ideologies, that we do not identify with: relying on a production mode from pre-postdramatic times, those days when scripts were always-already developed and choreographies written before rehearsal start, we propose a rehearsal time of 6 to 8 weeks. Due to bourgeois ideals of temporary education in the theatre institution, we let the audience leave after one or two hours in order to (send them dine in the restaurant of the theatre and) produce an extraordinarily concentrated time in the theatre: intense, mind-blowing, far away from and yet relevant for the everyday life outside the theatre. Relying on a tradition of building up a parallel microcosmos or an illusion through a scenography with the technical equipment of the theatre machine, and in order to have as many productions as possible in the venues per year, we spend very little time in the actual performance space before we let the audience in. This, by the way, often results in bad premieres.

Am I trying to formulate a recipe that nourishes artistic research and the development of new forms in the “freie Szene”? Could CASINO be a promising example of a new distribution of working time? No, unfortunately not. But during the work at HAU3 with CASINO, we had time to reflect on exactly this issue: These words come in the aftermath.

When we opened the CASINO in HAU3, the production premises for stage art were seen as material conditions for the work of art. The idea was to work without the usual conditions such as time pressure and presentation imperative. We got paid for *not* doing business as usual. We were *not* supposed to produce, but to work. We were a mixed group of people who had not worked together before.

Yet during the two weeks of work, a couple of usual suspects did appear. We got a theme from the curator. We thought it was too difficult to work 12 people together and divided ourselves into smaller, reasonable groups. We got tired of discussions and wanted to get started with the practical work. We stayed in the theatre. We closed the research for the public in order to think and talk and try out without disturbance. We announced a day of open doors. We partly presented our work in the black box and let the audience sit where they are always seated. All these habits sneaked into the “free and open” workspace. In other words, the emancipation from conventions is not done within two weeks. But it should be noticed, that the most important and common discussion of CASINO took place on the 10th day: The day after the open doors, where we had reproduced a lot of habits of theatre productions, we sat down and discussed our behaviour for hours. Why did we end up on stage without sharing with, but only showing to the visitors? Why did we start producing a representable time schedule, when the work was not at all mature for presentation?

In the last two days, we had a very sensible and unstressed exploration of only a few investigations within CASINO. Everybody now came together and tried out a game structure with contact microphones *for hours*. And everybody joined a writing session of The Currency Cures, writing their own therapy treatments for money. I had the impression that the concentration and the generosity with time had changed. The rhythm of our work had mutated from production to exploration manner. After realizing how much we reproduce and after “failing emancipation” together, the attentiveness and sensibility towards the potentiality of the group grew. In the first days of CASINO I was happy, that it would be a shorter experiment of a few weeks: a short and fresh inspiration! In the last days I asked myself: what would happen, if this went on for a year? Could any of us afford that, time wise, within our solo careers? Would any arts council or foundation support such a format?

A few months later, I asked myself if the conventional time frame for experiments is simply two weeks. After CASINO I happened to be invited to similar experiments in Denmark (“End(less) Theatre”, 2011) and Portugal (“TryAngle”, 2012), both of them lasting two weeks. The latter I decided not to take part in, since I wanted to work further and longer with the relations and the investigations that had been established during the first two experiments. Could there be sustainable time economies for longer experiments in the future?

Stefanie Wenner

Stefanie Wenner var i 2011 dramaturg og kurator ved HAU-Hebbel am Ufer, Berlin. Wenner har som dramaturg særligt vægtet kurateringen af kunstneriske udviklingsprocesser. På *Nye dimensioner* fortalte Wenner om workshoppem CASINO, som fandt sted på HAU i juni 2011. Her fik 12 unge performancekunstnere mulighed for at arbejde uforstyrret i to uger med adgang til scener og prøvesale. Processen var målet, der var ingen krav om et færdigt produkt, men dog en publikumsvisning midtvejs i processen. Temaet for CASINO var betingelser for kulturproduktion i senkapitalismen, udforsket i en produktionsproces. Det kritiske spørgsmål var, om det kunne lade sig gøre at ændre selve spillereglerne for kunstproduktion ved at etablere andre rammer.

Wenner beskrev indledningsvis, hvordan et professionelt teater som HAU ikke har nogen produktionsmidler i sin bevilling og derfor er afhængigt af støttemidler fra produktion til produktion. Det betyder, at man nødvendigvis må satse på færdige produkter, som kan sælges til et publikum – der må simpelthen være noget at vise frem. HAU består af tre huse, der er åbne for ganske mange grupper, både internationale og lokale, overvejende yngre kunstnere. Det er relativt let at få adgang til teatret, hvis man medbringer sin egen produktionsstøtte, til gengæld er relationen mellem kunstnerne og teatret ganske løs, og det samme gælder kunstnerne indbyrdes.

CASINOs fokus på processen var derfor vanskeligt at forene med HAU's normale produktionsform, og med publikums forventninger. Teatre kan ikke primært være forskningsinstitutioner, men er produktionshuse. CASINO var imidlertid netop konciperet ud fra et ønske om at udvikle andre produktionsformer. CASINO opstod altså paradoksalt nok ud af et producerende hus' behov for at udvikle og udforske nye måder at producere på. Processen var fuld af udfordringer, ikke mindst ift. håndteringen af publikum, hvor modet til at fastholde et fokus på proces og udforskning viste sig vanskeligt op til konfrontationen med publikum, der automatisk fik kunstnerne til at fokusere på produkt og præsentation. Cecilie Ullerup Schmidt supplerede fra salen med et deltagerperspektiv på processen, som hun beskriver andetsteds i denne publikation.

L.L.S.

Steve Dixon

Professor Steve Dixon var i 2011 professor og Pro-Vice Chancellor ved Brunel University, London, men blev i 2012 President for Lasalle College of the Arts, Singapore.

Dixon er verdenskendt for det epokegørende værk *Digital Performance*, som udkom i 2007.

På *Nye dimensioner* tog Dixon afsæt i sin egen praksis som kunstner og akademiker. Når man arbejder i et digitalt felt, må ens arbejde nødvendigvis være båret af en udforskende tilgang, påpegede Dixon, og viste eksempler fra sin egen udforskning af nye medieteknologier i sine sceniske arbejder. Dixon fortalte desuden om sine visioner for kunstnerisk forskning ud fra egne erfaringer med at arbejde som både kunstner, underviser og uddannelsesleder på en universitetsforankret kunstuddannelse.

Dixon åbnede med en oversigt over, hvordan feltet *practice-based research* var opstået. Den klassiske modsætning mellem den umælende praktiker og den teoretiserende akademiker kom i Storbritannien under pres omkring årtusindskiftet med ideen om, at praksis kan være forskning. Man begyndte at skelne mellem almindelig professional produktion og egentlig kunstnerisk forskning. Dixon gjorde det klart, at almindelige researchprincipper og eksperimenter med anderledes produktionsrammer ikke i sig selv gør en teaterproduktion til kunstnerisk forskning. Der må være en teoretisk og metodisk refleksivitet, som løfter sig fra den kreative proces og uddrager principielle iagttagelser og konklusioner. Og der må være et klart forskningsspørgsmål, som undersøges.

Det handler fx ikke bare om at sætte Hamlet op i en usædvanlig scenografi, men om en bevidst undersøgelse af nye skuespilteknikker eller andre sceniske principper. (Eksempel: En undersøgelse af, hvad der sker, hvis man bringer teknikker fra Stanislavski og Grotowski sammen i en produktion. Eller en undersøgelse af nye teknologier i en konkret teaterproduktion, etc.). Dette kræver en vis kohærens i tilgangen. Og det kræver, at ens opdagelser publiceres og lever op til internationale forskningsstandarder.

L.L.S.

Henrik Vestergaard Friis

Henrik Vestergaard Friis er en af de helt centrale aktører i det danske performancemiljø. Hans udgangspunkt er akademisk med en kandidatgrad fra Teatervidenskab i København og Freie Universität i Berlin 2003. Hans praksis startede for alvor, da han i 1999 flyttede til Berlin, hvor han har arbejdet sammen med bl.a. kunstnere fra *Angewandte Theaterwissenschaft* i Giessen: Otmar Wagner, Jörn J. Burmester og grupperne Elizalde Area Code og Keifer. Et par år senere grundlagde han sit eget label *Zarathustras Onkel* for at bedrive "art and reality research."

Henrik Vestergaard Friis har været initiativtager og kurator for de fire *Berliner Luft*-festivaler i København (2004-09) og har i samarbejde med performancekunstneren Ellen Friis i 2010 etableret platformen *Samtale-køkkenet* med henblik på præsentation, diskussion og udvikling af performancekunsten.

I efteråret 2006 begyndte *Zarathustras Onkel* sin undersøgelse af den danske Kanon for Scenekunst og har siden rekonstrueret de tolv værker. *Zarathustras Onkel* laver ikke re-enactments, eftersom hverken detaljen eller præcisionen står i centrum. Undersøgelsen har til mål at trænge ind til kernen, indholdet og budskabet i det enkelte værk, og så rekonstruere det. Til hvert værk vælges en samtidig kunststrategi, der får det bedste ud af værkets kerne i forhold til vores tid.

På *Nye Dimensioner*-symposiet bidrog *Zarathustras Onkel* med rekonstruktionen af balletten *Etudes*, som koreografen Harald Lander oprindeligt skabte i 1948. Rekonstruktionen er fra 2010.

Det fremgår af hjemmesiden zonkel.com, som dokumenterer samtlige rekonstruktioner, at Zonkel – som er blevet det officielle kælenavn for *Zarathustras Onkel* - nu er gået på pension.

S.J.

LIGNA and The New Man

- do not hope for the impossible just do it

Miriam Frandsen

Miriam Frandsen holds an MA in Theatre Research and Dance and is project manager at the Danish National School of Performing Arts, where she also teaches contemporary dramaturgy. She works as a freelance dramaturge and is chair of the Association of Danish Dramaturgs. She was part of the organizing team behind the symposium New Dimensions – *what is artistic research?*

The performance *The New Man* was chosen for this symposium on artistic research because of its exemplary staging of the main ideas of four of the great theatre reformers from the first half of the last century – ideas about dance and theatre, the utopian thinking related to the new concept of man and the development of modern society. *The New Man* is based on texts by and about Laban, Meyerhold, Brecht and Chaplin. The first three names are among the great practitioners, whose research had a significant influence on current practices and changed society's perception of theatre and dance. Chaplin's influence on film, theatre, storytelling and clownery is commonly known even though he did not theorise it in books.

The following is based on an artist talk with Torsten Michaelsen and Michael Hüners after the performances of *The New Man* at the University of Copenhagen, November 2011.

The New Man

Ligna's intention with *The New Man* was to explore the four above-mentioned practitioners because of their concepts of movement and their position in the field of theatre practice. However, Brecht's theory was always the main source of inspiration for the group's work with radio. His play, *The Lindbergh Flight*, from 1929 is a very important model for Ligna's radio plays.

The initial idea for *The New Man* was inspired by Laban's movement choirs from the 1920s. He worked with big groups of amateurs closely related to Ligna's own work with radio ballets. To contrast and confront Laban's position, Ligna also chose to base their work on Meyerhold and Brecht because of their engagement in society and utopia. And outside Europe, there was Chaplin. He was a person who "ran out of the theatres and on to the screen," and someone whom the three other practitioners worshipped; everyone agrees that he was a really important artist of that time.

The New Man was the first play Ligna staged for a theatre inside a building rather than in open urban space, so the idea was to work with artists who reflected the rules of the theatre.

Brecht

Brecht's idea of the radio as a mass medium and his wish for it to change from an "apparatus of distribution to an apparatus of communication" is the foundation for Ligna's work. For Brecht, the main thing is to think of the listener as someone who is actively involved in the medium, also as a producer, thus making the radio a medium of exchange and constantly shifting roles between the producer and the receiver, i.e. a truly democratic medium.

Working methods, research and development

The three directors who constitute Ligna work as a collective, and a typical research process starts with one of them making a proposal followed by the three of them brainstorming and listing ideas. Once an idea has been conceived, they start reading about it. For example, when producing a radio ballet, they familiarise themselves with the theory related to movement before moving on to the experience of move-

ment. They have never taken a course in Laban technique or Meyerhold movements, for example, but they have read everything about them. This is how they created a structure for *The New Man*, which they then asked some friends to perform. The trial performance showed them, which parts would fit together and which ones they had to discard.

An important aspect of Ligna's work is to find a way to describe movements, which is extremely difficult. If, as an audience, you are listening on your headphones to a description of a long movement, by the end you will have forgotten how it started, you will be unable to repeat it and thereby understand it. So they had to divide the movements into steps that make sense while at the same time maintaining the flow of the movement. This is not easy and explains why all the movements in *The New Man* are very simple and only scratch the surface of the real movement concept that was behind these positions, at least with Laban and Meyerhold. Furthermore, the performance should be accessible to everyone, including people who are not familiar with these movement concepts.

Working as a collective

The three directors all have a background in media theory and formed the performance group LIGNA in 1997. For the first couple of years, they produced mainly radio plays and installations, but in 2002 they staged their first radio ballet.

When asked why they choose to work as a team, they say they need each other to bounce ideas off, and to quarrel and create with. When three brains are working on the same topic, new associations that can develop the idea further and towards new constellations are quickly conceived, so it is a very productive way of creating. Maybe the arts represent a perfect foundation for team-based research. In academia, on the other hand, your individual contribution is what qualifies you as a researcher, and it is important that you distinguish between your own and someone else's work. This separation is not necessary when it comes to a work of art. You can throw ideas together as long as the performance turns out successfully. So maybe artistic research lends itself most naturally to working as a group.

Concepts & Society

Ligna always works conceptually. When the three directors created their first radio ballet, the conceptual idea was to bring forbidden gestures into a cultural space such as the main railway station. When they work in public spaces, observations of what is happening as well as what is lacking are therefore often the starting point. The goal is to intervene with the functions and behaviour of the space, and to make something temporarily different.

Their first radio ballet was an intervention at the main station in Hamburg in 2002, and it was kind of political campaign. It was obvious that the performance was a subversive attack on the regulations of the place. Nowadays, these attacks are becoming the norm, in the form of *flash mobs*, which emerged shortly after Ligna's first intervention. This sharing of a common artistic form has forced them to ask themselves if they are already part of this spectacularisation of the public space, and what they can

do if they are. For this reason, they started reducing the visibility of their performances and now refrain from creating things that shout: “we are art and by being art, we are much smarter than everybody else.”

Audience

In *The New Man*, the focus is on a specific historical period, namely the 1920s, where a certain kind of mass culture emerged, thus changing the old concept of the audience into something new. The idea of *The New Man* was to go back to that time and rethink Brecht’s question about what theatre should look like if it were to be open to everyone and not just an educated audience. This question has somehow been forgotten in the reconstruction of the concept of education after the Second World War. Ligna passes the responsibility of the performance on to the audience and ask questions such as: What kind of subjectivity can we shape today? How should we act – both as a collective and as an individual? How should we move?



*Established in 1997, LIGNA is a group comprising the media theorists, radio, theatre and performance artists Ole Frahm, Michael Hüners and Torsten Michaelsen. The group’s work has won many international prizes.
<http://ligna.blogspot.dk/>

LIGNA: The New Man

- impressionistiske deltagerindtryk



Anne-Sofie
Munk
Autzen

Anne-Sofie Munk Autzen er studerende ved Teater og Performance Studier og har bl.a. skrevet BA-projekt om, hvordan performative virkemidler kan styrke kommunikationen mellem læge og patient. Studentermedhjælp ved Statens Naturhistoriske Museum under Københavns Universitet.

Fragmenter af *The New Man*¹ kommer tilbage til hende som en flimrende optagelse af lyd og som en gang af bevægelser og gestus gennem rummet.

Der er ingen skuespillere og ingen opsat scene. Det er en performance i tredje person. Deltagerne lytter til et radiostykke på farvemærkede mp3-afspillere, og de er selv farver i maskinen, rød, gul, grøn og blå, som skiftende gentagelser af hinanden. De agerer og observerer samtidig, imens fire bevægelseskoncepter afspilles som forskellige, æstetiske positioner. Der er Bertolt Brecht, Rudolf von Laban, Vsevolod Meyerhold og Charlie Chaplin. Der er en foranderlighed i deltagernes rotation om stadigt nye koordinater af sammenflettede udtryk. Tilfældigheder eller sammenstød, og muligheden for at noget eller nogen går imod strukturen.

Hun husker små detaljer og billeder i næsten stilstand. Reaktioner på andre reaktioner. Impulser, der sender hende afsted uden overvejelser. Afbrydelser eller et nyt track, der giver en anden retning.

Hun kobles til mp3-afspilleren og venter til musik i den sorte, tomme sal. Til at begynde med er der kun hende og en anden kvinde, som sætter sig på en stol uden at røre synligt på sig. Hun trækker linjer fra hjørne til hjørne, ikke noget planlagt. Noteringer af hvad der sker, eller mest af alt, af hvad der ikke sker. Fornemmelsen af det dæmpede lys fra et netværk af lamper, der hænger ned fra loftet. Under spotprojektører i rummets fire hjørner lægger hun mærke til, hvordan synlige partikler af støv falder og hvirvler op i lyset. Hun registrerer, hvilke musiknumre hun ikke kender, og hvilke hun genkender, og nogle gange tager hun sig selv i at smile i forventning.

Noget uforudsigeligt er ved at tage til i styrke, tænker hun.

Omkring 30 stole, placeret langs rummets to bredeste vægge, bliver langsomt fyldt op af en broget gruppe af deltagere, og hun finder selv en plads. Omsluttet af musikken, med øjnene på de andre – og parat. Der går ikke lang tid, før et skift på kanalen kaster dem alle ud på gulvet. Lyden af en mandlig stemme minder hende om en passeret tid – *After the shock of the First World War. Breakdown. Concept of art. New function. Relation to life and society*. Konstellationer i sort/hvid bevæger sig på nethinden.

Der er en scene, hvor hun laver mekaniske ben- og knæbøjninger og tager sig tid til at holde øje med sine egne og andres bevægelser. Forskellige tempi i det samme rum, langsomhed og hurtigere skridt fremad, mens der er andre ting, som forbigår hende. Hun indrammer en anden deltager, der er på samme track som hende selv. Høj, slank og oppe i årene. Klædt i et sort jakkesæt og eftertænkssomme karaktertræk. Han går af sted i én retning, og hun studser over, hvordan de mekaniske og langsomme bevægelser passer til ham. Scenen glider over i små glimt af noget opdigtet.

¹ ligna.blogspot.com/2009/06/ligna-new-man.html

En gade, oplyst af gamle lamper, og manden der går af sted, som om han er på vej mod noget vigtigt, måske en aftale med en anden. Men han er helt bestemt alene lige nu. På en eller anden måde fordybet eller nedsænket i noget... Og så den kontrastfulde ændring. Der er synet af en myldrende travl banegård, som bringer flere deltagere ind i billedet. Hun ser hastigheden. Hun fornemmer en susen. Hun ser den samme mand, som nu traver gennem mængden og tiden uden at ænse nogen andre omkring ham... Det er udsnit af scener i den scene, hun selv er til stede i. Fantasien løber af med hende, kortvarigt.

Der er glæden ved noget umiddelbart i et tilfældigt møde. Der er pulsen, som stiger i takt med kapløbets råb på handling. Hun sætter farten op og bevæger sig hurtigere fremad. Til sin overraskelse styrer en kvinde efter hende, og det tager ikke lang tid, før hun er grebet af spændingen. Den griber hende som boblende intensitet, den pulserer gennem hurtige ryk og cirkelbevægelser uden om de andre deltagere. Hun løber. Hun tænker, at hun *virkelig* løber fra hende.

Der er scenen, hvor hun løber panden mod væggen, ikke blot én gang. Hun bevæger sig sammen med andre deltagere, i baner fra den ene side af rummet til den anden. Flakkende, men stædigt retningslystne ind og ud mellem det andet, der foregår. Og så med hele kroppen – op ad væggene, sådan står hun og lytter, i en form for nyt perspektiv.

Stolene er arrangerede stykker plastik og metal, der placeres på udsete steder, og konstruktioner af leg, som løftes op over deltagernes hoveder, urolige balanceforstyrrelser på vej i rummet. Der er legen om en enkelt stol mellem to forskellige instruktioner, hvor hun hæver sine hænder op i luften foran en optaget siddeplads. Der er synet af en anden deltager med lukkede øjne og de gentagne forsøg på at få kontakt. En tosidet opførelse af trin og reaktioner – og dem der udebliver, og derefter en ny instruktion i dialogen, som ubesværet giver pladsen fri. Hun griber ud efter den så hurtigt hun kan, stærkt *indstillet* på at indfri muligheden.

Der er bevægelser i bløde vendinger og scenen med et forvredet spejl, som illustrerer hende. Det er sådan, hun ser ud. Det er sådan, hun gør. Den anden kvinde foran hende er dog langt højere end hende selv. Senere spiller hun selv rollen som illustratør, og hun forundres over, hvordan hun instrueres til at følge andres bevægelser, der er ligeså instruerede. Der er noget maskinelt over det, men der er også små dele af personlige særpræg og volumen.

Alle ting splintrer og omfordeles.

Hun bliver efterhånden optaget af at se andre gøre, hvad hun selv har gjort tidligere, og hun begynder at udse sig ting, som hun ikke har prøvet eller øvet endnu. Der er hvilepositionen, hvor deltagerne ligger med lukkede øjne og med fødderne svunget op på stole, spredt ud i rummet. Hun følger med ad flere omgange. Hun ser, at situationen gentages. Det er en uvant form for afslapning, tænker hun så, da hun selv ligger der. Elementer der flyder rundt om hende. Andre deltageres fødder i slag mod gulvet.



Fornemmelsen af at ligge stille i noget, der er i bevægelse.

Der er hænder klappende på lårene, grinende ansigter, råb der forsøger at nå aktørerne på gulvet. Der er sidebemærkninger til dem, som sidder ved siden af på rækker af stole. Det er en underholdende scene. Hun deltager som tilskuer i et komediespil. Larmende. Stemningsfuldt. Som til en sportsevent – en boksekamp i et mørkt klublokale med ringen inde i midten.

Alle former for tricks gør indtryk på hende, og hun spiller sin del i det. Hun er koncentreret eller let flydende eller måske ivrig.

LIGNA: The New Man

Four Exercises in utopian Movements

Doing is better than feeling. Bertolt Brecht

After the shock of the First World War and the final breakdown of the bourgeois concept of art, very different artists looked for a new function for their art, searching for a new relation to life and society. This modernist impulse is buried under the experience of facism and the repression of stalinism. LIGNA's performance *The New Man* explores three different positions - with a fourth which cuts across the others.

The poet Bertolt Brecht develops the Lehrstueck for a state without classes, where the gestures, social postions and by that the society as a whole come into play. The dancer Rudolf von Laban proposes Bewegungschoere, choirs of movement, in which the collective vibrations disperse power itself. The director Wsewolod Meyerhold experiments in the young Sowjet Union with biomechanical exercises for his actors to renew their bodies and by that shape a new kind of subjectivity. Finally the comedian Charlie Chaplin stumbles across all of these utopian visions and their promises.

The New Man is a performance without actors and stage. There is nothing to see except for the activity of the visitors. They are listening to a radio play, that not only deals with the four aesthetic positions mentioned above, but proposes gestures and movements according to the different blueprints of the new man. But the audience is not listening to the same things at the same time. It is split up into four groups. For fifteen minutes each group is listening to one of these positions, then their program is changing and their role is transferred to another group. In the end every group of listeners will have tested and quoted every attitude. They play the same play four times with different roles, being actors and viewers at the same time. The New Man calls for turning the production of gestures and movements into a public, collective affair.

The New Man is a play in the third person, exploiting the iterability of the gesture and thus reconsidering the aesthetical paradigms of Brecht's Lehrstueck. The hope that all social institutions could come into play, which is scattered under present circumstances, is kept alive in a dispersed way between the different positions of the play.



Fotos fra forestillingen med The New Man ved Beirut Art Center, Beirut 2009. © Ligna

L

The New Man.
Four exercises in utopian
movements

- 1: Colin Solman (narrating)
- 2: Emily Clark-Brandt (matter-of-factly)
- 3: Jessica McIntyre (friendly)
- 4: Clifford Wells (Theory)

Prologue

1: Welcome to *The New Man*.
Four exercises in utopian
movements —

2: *The New Man?*

1: A long forgotten notion.

3: Please walk around, discover
the room, explore it. Keep
moving.

M

The New Man.
Four exercises in utopian
movements

- 1: Colin Solman (narrating)
- 2: Emily Clark-Brandt (matter-of-factly)
- 3: Jessica McIntyre (friendly)
- 4: Clifford Wells (Theory)

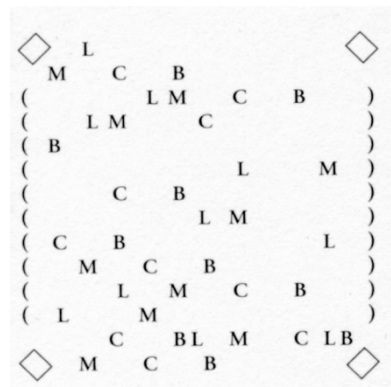
Prologue

1: Welcome to *The New Man*.
Four exercises in utopian
movements —

2: *The New Man?*

1: A long forgotten notion.

3: Please walk around, discover
the room, explore it. Keep
moving.



B

The New Man.
Four exercises in utopian
movements

- 1: Colin Solman (narrating)
- 2: Emily Clark-Brandt (matter-of-factly)
- 3: Jessica McIntyre (friendly)
- 4: Clifford Wells (Theory)

Prologue

1: Welcome to *The New Man*.
Four exercises in utopian
movements —

2: *The New Man?*

1: A long forgotten notion.

3: Please walk around, discover
the room, explore it. Keep
moving.

C

The New Man.
Four exercises in utopian
movements

- 1: Colin Solman (narrating)
- 2: Emily Clark-Brandt (matter-of-factly)
- 3: Jessica McIntyre (friendly)
- 4: Clifford Wells (Theory)

Prologue

1: Welcome to *The New Man*.
Four exercises in utopian
movements —

2: *The New Man?*

1: A long forgotten notion.

3: Please walk around, discover
the room, explore it. Keep
moving.

L

1: *The New Man* —

2: We invite you to explore this forgotten notion of the early twentieth century. The industrial revolution had released man from nature, opened up a new arena — and made it conceivable for people to live together in a different way.

1: Artists, dancers, writers and theatre people dreamed of a new society. A new kind of art was supposed to create the new man.

2: We invite you today to remember this dream — and become new men and women for the hour of this broadcast.

3: Please stop for a moment.

1: In the modern age space,

2: gesture

3: and movement

1: are dissected, decomposed, taken apart ...

M

1: *The New Man* —

2: We invite you to explore this forgotten notion of the early twentieth century. The industrial revolution had released man from nature, opened up a new arena — and made it conceivable for people to live together in a different way.

1: Artists, dancers, writers and theatre people dreamed of a new society. A new kind of art was supposed to create the new man.

2: We invite you today to remember this dream — and become new men and women for the hour of this broadcast.

3: Please stop for a moment.

1: In the modern age space,

2: gesture

3: and movement

1: are dissected, decomposed, taken apart ...

B

1: *The New Man* —

2: We invite you to explore this forgotten notion of the early twentieth century. The industrial revolution had released man from nature, opened up a new arena — and made it conceivable for people to live together in a different way.

1: Artists, dancers, writers and theatre people dreamed of a new society. A new kind of art was supposed to create the new man.

2: We invite you today to remember this dream — and become new men and women for the hour of this broadcast.

3: Please stop for a moment.

1: In the modern age space,

2: gesture

3: and movement

1: are dissected, decomposed, taken apart ...

C

1: *The New Man* —

2: We invite you to explore this forgotten notion of the early twentieth century. The industrial revolution had released man from nature, opened up a new arena — and made it conceivable for people to live together in a different way.

1: Artists, dancers, writers and theatre people dreamed of a new society. A new kind of art was supposed to create the new man.

2: We invite you today to remember this dream — and become new men and women for the hour of this broadcast.

3: Please stop for a moment.

: In the modern age space,

2: gesture

3: and movement

1: are dissected, decomposed, taken apart ...

L

2: They were never a whole but constitute each individual body, each man in a particular way.

3: Walk a little faster now and look around.

1: The theatre can recompose

2: the room,

3: the gesture,

1: the movement.

2: They will never make a whole.

3: The audience is divided.
(from here onwards, two tracks with slight differences)

1: And yet you are all in the same situation.

3: Stop moving.

1: You are in a theatre without stage or actors —with just a radio that enables you to discover the room,

2: the gesture,

M

2: They were never a whole but constitute each individual body, each man in a particular way.

3: Walk a little faster now and look around.

1: The theatre can recompose

2: the room,

3: the gesture,

1: the movement.

2: They will never make a whole.

3: The audience is divided.
(from here onwards, two tracks with slight differences)

1: And yet you are all in the same situation.

3: Move faster.

1: You are in a theatre without stage or actors —with just a radio that enables you to discover the room,

2: the gesture,

B

2: They were never a whole but constitute each individual body, each man in a particular way.

3: Walk a little faster now and look around.

1: The theatre can recompose

2: the room,

3: the gesture,

1: the movement.

2: They will never make a whole.

3: The audience is divided.
(from here onwards, two tracks with slight differences)

1: And yet you are all in the same situation.

3: Move faster.

1: You are in a theatre without stage or actors —with just a radio that enables you to discover the room,

2: the gesture,

C

2: They were never a whole but constitute each individual body, each man in a particular way.

3: Walk a little faster now and look around.

1: The theatre can recompose

2: the room,

3: the gesture,

1: the movement

2: They will never make a whole.

3: The audience is divided.
(from here onwards, two tracks with slight differences)

1: And yet you are all in the same situation.

3: Stop moving.

1: You are in a theatre without stage or actors —with just a radio that enables you to discover the room,

2: the gesture,

L

3: the movement

1: anew.

3: Please start moving again —
but move very slowly.

1: Which norms of this room
limit

2: their gestures,

3: their movements? Look at
each other.

1: The theatre has always been
a room of celebration, cults and
rituals.

1 (**emphatically**): An
interruption of everyday life!

2 (**emphatically**): For the
moment of the performance all
norms are suspended.

3 Take a step forward.

2: Once more please!

1: The radio casts voices into
space,

2: provokes gestures ...

3: Stretch out your arms
sideways and let your hands

M

3: the movement

1: anew.

3: Please stop. Watch how the
others move.

1: Which norms of this room
limit

2: their gestures,

3: their movements? Look at
each other.

1: The theatre has always been
a room of celebration, cults and
rituals.

1 (**emphatically**): An
interruption of everyday life!

2 (**emphatically**): For the
moment of the performance all
norms are suspended.

3 Take a step backward.

2: Once more please!

1: The radio casts voices into
space,

2: provokes gestures ...

3: Stretch out your arms
sideways and let your hands

B

3: the movement

1: anew.

3: Please stop. Watch how the
others move.

1: Which norms of this room
limit

2: their gestures,

3: their movements? Look at
each other.

1: The theatre has always been
a room of celebration, cults and
rituals.

1 (**emphatically**): An
interruption of everyday life!

2 (**emphatically**): For the
moment of the performance all
norms are suspended.

3 Take a step to the left.

2: Once more please!

1: The radio casts voices into
space,

2: provokes gestures ...

3: Stretch out your arms
sideways and let your hands

C

3: the movement

1: anew.

3: Please start moving again —
but move very slowly.

1: Which norms of this room
limit

2: their gestures,

3: their movements? Look at
each other.

1: The theatre has always been
a room of celebration, cults and
rituals.

1 (**emphatically**): An
interruption of everyday life!

2 (**emphatically**): For the
moment of the performance all
norms are suspended.

3 Take a step to the right.

2: Once more please!

1: The radio casts voices into
space,

2: provokes gestures ...

3: Stretch out your arms
sideways and let your hands

L

dangle.

2: At the beginning of the twentieth century four artists in four corners of the world were looking for the 'new man'.

1: Three, to be more precise, since one of them does not belong to the others.

4: Charlie Chaplin.

2: Comedian.

3: Turn around full-circle.

1: The others?

4: Vsevolod Meyerhold.

2: Biomechanic.

3: Turn around full-circle.

4: Bertolt Brecht.

2: Poet.

3: Turn around.

4: Rudolf von Laban.

M

dangle.

2: At the beginning of the twentieth century four artists in four corners of the world were looking for the 'new man'.

1: Three, to be more precise, since one of them does not belong to the others.

4: Charlie Chaplin.

2: Comedian.

3: Turn around full-circle.

1: The others?

4: Vsevolod Meyerhold.

2: Biomechanic.

3: Turn around full-circle.

4: Bertolt Brecht.

2: Poet.

3: Turn around.

4: Rudolf von Laban.

B

dangle.

2: At the beginning of the twentieth century four artists in four corners of the world were looking for the 'new man'.

1: Three, to be more precise, since one of them does not belong to the others.

4: Charlie Chaplin.

2: Comedian.

3: Turn around full-circle.

1: The others?

4: Vsevolod Meyerhold.

2: Biomechanic.

3: Turn around full-circle.

4: Bertolt Brecht.

2: Poet.

3: Turn around.

4: Rudolf von Laban.

C

dangle.

2: At the beginning of the twentieth century four artists in four corners of the world were looking for the 'new man'.

1: Three, to be more precise, since one of them does not belong to the others.

4: Charlie Chaplin.

2: Comedian.

3: Turn around full-circle.

1: The others?

4: Vsevolod Meyerhold.

2: Biomechanic.

3: Turn around full-circle.

4: Bertolt Brecht.

2: Poet.

3: Turn around.

4: Rudolf von Laban.

L

2: Dancer.

3: Turn around full-circle one last time.

1: They were looking for new spaces, ungoverned spaces without origin,

2: new gestures that disrupt the established,

3: new movements. Lower your arms please. Close your eyes.

1: Their hopes for utopian movements today are buried.

3: Take a few steps with closed eyes. Move carefully.
(lights out)

2: The gestures

3: and movements

1: come into play.

4: What will the new man look like?

3: Open your eyes.
(lights slowly on)

M

2: Dancer.

3: Turn around full-circle one last time.

1: They were looking for new spaces, ungoverned spaces without origin,

2: new gestures that disrupt the established,

3: new movements. Lower your arms please. Close your eyes.

1: Their hopes for utopian movements today are buried.

3: Take a few steps with closed eyes. Move carefully.
(lights out)

2: The gestures

3: and movements

1: come into play.

4: What will the new man look like?

3: Open your eyes.
(lights slowly on)

B

2: Dancer.

3: Turn around full-circle one last time.

1: They were looking for new spaces, ungoverned spaces without origin,

2: new gestures that disrupt the established,

3: new movements. Lower your arms please. Close your eyes.

1: Their hopes for utopian movements today are buried.

3: Take a few steps with closed eyes. Move carefully.
(lights out)

2: The gestures

3: and movements

1: come into play.

4: What will the new man look like?

3: Open your eyes.
(lights slowly on)

C

2: Dancer.

3: Turn around full-circle one last time.

1: They were looking for new spaces, ungoverned spaces without origin,

2: new gestures that disrupt the established,

3: new movements. Lower your arms please. Close your eyes.

1: Their hopes for utopian movements today are buried.

3: Take a few steps with closed eyes. Move carefully.
(lights out)

2: The gestures

3: and movements

1: come into play.

4: What will the new man look like?

3: Open your eyes.
(lights slowly on)

L

Laban

3: Choose a place for yourself in the room.

4: A place with enough space around you.

1: Now we would like to introduce to you Rudolf von Laban's vision of the new man by dancing in the movement choir.

3: Look at the four walls, one after the other.

4: The new man seeks harmonization to freely unfold his personality.

3: Focus on the wall that is farthest from you.

1: Vacantly.

4: Just like you have to see colours and hear music, so you have to physically feel the dance.

M

Meyerhold

3: Stroll around for a while.

4: The body is a machine and the person who steers it is the machinist.

1: Writes Vsevolod Emilevich Meyerhold.

3: Watch your movements.

2: Are you the machinist of your body? Are you steering it at this moment with full awareness?

1: What about your hands? Your fingers?

2: What about your eyelids?

1: Which foot are you setting down right now?

2: And at which angle is it touching the floor?

1: Meyerhold is a stage director in Russia; he welcomes the 1917 October Revolution enthusiastically and develops a training programme for actors:

B

Brecht

3: Look at each other.

1: The space of the next fifteen minutes will be all yours.

2: Leave everything behind you, every idea of the theatre, of the big stage, of great actors — and of your own social position.

3: Take a look at the space of the stage as if for the first time.

1: You will be accompanied by Bertolt Brecht's experiments in producing a new man —

4: For a new classless state that is no longer a state!

3: Please walk over to the row of chairs at the entrance.

C

Chaplin Acting with Laban

3: Walk around.

2: You are listening to the radio.

1: Disembodied voices are speaking to you.

2: As in Charlie Chaplin's movie *Modern Times*, where only machines speak and the people remain silent. It's a silent movie. People everywhere, nobody speaks.

1: Except for us.

3: Move through these people.

1: The disembodied voices transform you into a moving collective.

4: Man as an individual is a genius. As part of the mass however, people turn into a headless monster that moves to wherever it is pushed.

L

3: Close your eyes.

2: Become aware of your vertical body axis that runs from the feet upwards through the spine to the crown.

3: Try not to move at all!

4: What is not moving is dead.

1: For Laban, everything is connected to everything through swinging movements.

4: There are connections between the dance of the blood cells, the dancing man — and the dance of the stars.

3: Stretch out your arms and with your palms explore the space around you.

4: Your body is surrounded by

M

2: Biomechanics.

4: Biomechanics is entirely based on the following supposition: If the tip of the nose is active, then the whole of the body is at work.

3: Stand still please. Let the tip of your nose get active. Lift it up a little. Very slowly.

2: What happens to the rest of your body?

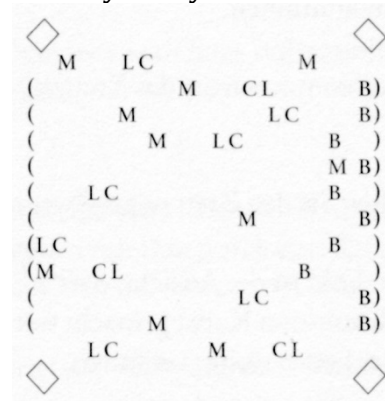
1: Biomechanics is supposed to enable the amateur to achieve

B

2: At the end of the 1920s Brecht developed precepts for a new theatre:

2: Doing is better than feeling.

3: Take a seat on a chair and touch and feel the wall behind it. Close your eyes.



1: Who built these walls?

4: We have to do away with appearances.

3: Open your eyes again and look at the room that is enclosed by walls.

1: The payrolls of the men who

C

1: The radiowants to tell you about Charles Spencer Chaplin.

2: Things happen around you that you do not understand.

1: A strange world with its own rules.

3: You have gotten yourself into a theatre space.

2: What sorts of conventions govern it? What is permitted? What are the rules that one may not violate at peril of being punished or laughed at?

3: Walk over to one of the persons with closed eyes.

1: Chaplin did not pass down a vision of the new man.

2: The character that he

L

the 'kinesphere' —

2: Your own personal 'sphere of movement'.

3: Try to feel the limits of your sphere of movement with your hands and feet.

2: During the First World War, Laban lived in Ascona at the base of Monte Verità — Mount Truth. He studied human movements and asked himself:

4: Who, in his innermost being, is not a dancer?

2: Can you feel the structure of the space around you?

4: To be able to move *freely*, the new man needs to know the structure of the space around him quite well.

2: The new man —

1: Is the dancer —

M

simple theatrical effects.

3: Begin to let the tip of your nose circle.

2: Is your body working already?

1: Perhaps you do not circle wide enough!

3: Let the circle grow. Gather momentum with your arms.

1: The revolution makes room for a New Theatre.

2: The New Theatre has new tasks:

4: We must perfect the human body.

3: Perfect your circling!

2: Make the circle as wide as possible.

1: It is Meyerhold's opinion that

B

built it, who worked here, are invisible.

2: What different stage setting would be imaginable?

1: All his life Brecht—in 1918 a member of the Augsburg workers' and soldiers' council — was looking for ways of living together in society that were different from the established ones.

3: Look at each other.

4: All phrases and gestures mean decisions.

3: Please rise.

2: Which different decisions would be imaginable?

3: Walk over to the chairs on the other side of the room.

1: What could a different stage setting look like?

3: Please take a chair and walk through the room with it.

C

created, the tramp, is not even suitable as a serious counterpart.

1: He has nothing — except an unlimited potential for imitation.

2: What is the person in front of you doing?

3: Try to imitate the movements.

1: As accurately as possible.

3: Try to put yourself in the position of your counterpart. Anticipate his or her movements.

2: Be better at it than the original!

4: The solemnity of the moment changes into the ridiculous.

3: Liberate the gestures! Disseminate them in the room!

L

3: Open your eyes please.

1: Become acquainted with the three dimensions of your sphere of movement!

3: Please raise your arms, as high as you can.

1: You are now connecting the lowest with the highest point of your sphere of movement.

4: This is the *steep* dimension, the *door plane*.

3: Lower your arms and with your flat hands feel the invisible *table plane* that extends around you at waist height. Try to find its outermost points.

4: This is the *flat* dimension.

M

even after the revolution art must be produced that will change life even further.

2: For the people are not yet free.

3: Stop. Cease circling.

2: The old man from pre-revolutionary times is contained within you.

1: Biomechanics wants to free mankind from irrationality and oppression.

3: Stand erect.

4: Art is to be based on scientific principles.

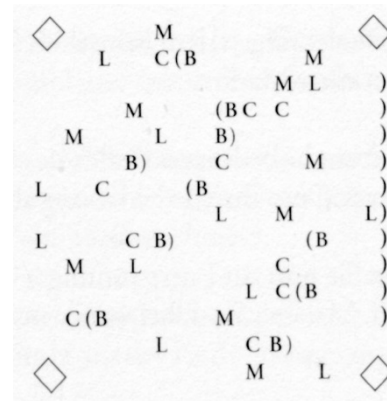
1: For all bodies are equal under the laws of nature.

3: Now very slowly shift your weight forward a little.

B

4: Depending on the use that people make of a room a different appearance is produced.

3: Stop and put down the chair where you stand. Sit down again and look around.



2: How has the room changed?

4: The room appears to be the constant in a process going on between people.

3: Rise again and choose a different place for your chair.

C

1: That he lacks what the others possess is one of the secrets of his power. Creed, fatherland, wealth and class determine differences between men, and only the outcast who has no share in them lives irrespective of all boundaries.

L

3: Pause. Now please stretch out your right arm in front of you, then stretch out your left leg backwards and raise it.

2: Bring your limbs in a horizontal line. Become quite flat.

4: This is the wheel plane, the *floating* dimension.

3: Now please repeat the movements within the three dimensions:

2: Steep — flat — floating.

3: Now harmonise your movements with that of the other participants.

M

2: Another principle of biomechanics is:

4: The centre of gravity is the force application point of the whole system.

3: Keep on letting the centre of gravity of your body move forward —

1: — up to the point where you can simply keep it within your body.

4: The movement of the limbs is the result of the movement of the whole body.

3: Increase the pressure forward — let gravity gradually get a hold on you until ...

2: ... until your legs swing forward as if by themselves.

3: Repeat the exercise once more.

B

4: It is quite a difficult thing already to build a wall well or to place a chair well.

1: What is the best place for your chair within the constellation of the other chairs?

3: Do not decide rashly!

1: You are reconstructing the stage setting; every decision that you make for yourself will affect everybody else in the room.

4: The audience must be given complete freedom.

1: Perhaps you do not wish to decide all by yourself?

C

3: Pause.

Moving of chairs (Brecht)

3: Look around.

1: Some people are making grotesque movements; others are carrying chairs through the room.

3: Choose a person with a chair and follow that person surreptitiously.

2: Try to look as uninvolved as possible.

1: But watch the person closely.

3: If the person looks at you, by all means try to look in another direction as quickly as possible!

2: And bear in mind that no other person should be following the same chair!

L

2: Door plane — table plane — wheel plane.

3: Do not stop moving. Find a common rhythm —

4: A harmony of vibrations that can be found among protozoon like radiolarians as well as among human beings and among stars.

1: These vibrations can be reproduced in movements.

3: Resume a standing position, with your feet in parallel and your arms hanging at your sides.

2: There are four basic movements in your sphere of movement — in the diagonals.

3: Place your right foot in front of you. Now bend your knees and lower your body. Try to touch the floor to your right in

M

4: The limbs follow the body like a pendulum — as a puppet does.

1: This is an unconditional reflex of the body — it can only be suppressed after much exercise.

3: Now walk around again to relax. Walk in a wide, sweeping stride.

4: The creation of biomechanics will be the creation of a man who, in the manifestations of his movements, shows himself adapted to the new, mechanic way of life.

3: Now lift your knees as much as possible with every step you take.

1: The goal of biomechanics is to make expression infinitely more effective.

2: Its model is the rationalisation of industrial production.

3: Walk on. Try to describe

B

3: Decide now where to place your chair and sit down.

4: The modern theatre must be judged according to the changes it effects on the habits of the audience.

3: Stand up again. Look at the chair from a distance.

4: The stage designer is able to make new gestures possible.

3: Ask the person with a gesture to stand up.

4: A sudden movement with the back of the hand turned downwards convinces not only others, but also the one who performs it.

2: Perhaps it was the wrong gesture?

3: Walk away a few steps and beckon to the person once more.

C

3: Move closer to the chair bearer.

1: Those who don't work have much time to wait for a favourable opportunity.

2: What are you waiting for?

3: Sit down.

2: You have been standing around long enough.

1: Enjoy this unexpected piece of luck!

3: Close your eyes. Dream a little —

2: of a better place without creed or work or fatherland, coercion or family. Not a home — a sanctuary. Your friend, the chair, knows the way.

3: Wave goodbye to the old world with closed eyes.

L

front of you with both hands.

4: A swing is the raising of the arms.

3: Now get up again and at the same time swing both arms back to the left.

4: Joy or horror may be expressed by that swing.

3: Resume your initial position. Now place your left foot in front of you. Bend your knees and lower your body. Try to touch the floor to your left in front of you with both hands. Now get up again and at the same time swing both arms back to the right. Keep your hands open and your fingers tight.

M

circles with your legs while walking.

4: At work, slow and regular circular movements are better than straight movements with sudden changes of direction.

2: Why don't people always walk this way?

4: The inconvenient way is the interesting way.

3: Change your way of movement. Try to make your movements in an angular way.

2: Make angular movements not just with your legs.

3: Use your arms for it.

1: Become an animated cubist sculpture.

4: The theatre exists outside of nature. It contradicts our daily experience. It is always grotesque already.

3: Slow down.

B

4: A gestus sketches the relationship between human beings.

3: Cross your arms. Focus on the person in the chair. Bounce your feet while doing so. Walk a step towards the other. Repeat the gesture. Make another step towards the other.

2: Does the person react?

3: Kneel down in front of the chair.

4: Every gesture that an actor makes is a copy.

1: A chair is an invitation to sit on it.

2: Don't you want to accept the invitation?

3: (quickly) Sit down!

C

1: Do you really wish to trust the chair? Precisely when you have decided to give in to it, the chair turns into an eerily transcendent creature that does not have its four legs on the floor, but rather appears to be standing on its head, playing havoc with its hapless owner! Be careful!

3: Open your eyes again. Stand up.

2: Did you have a bad dream?

3: Stretch yourself and examine the chair from a few metres distance.

2: Has it changed?

L

4: The crystal lives.

3: Resume your initial position. Place your right foot in front of you, bend your knees and lower your body. Try to touch the floor to your right behind you with both hands.

3: Now while getting up swing both arms forward to the left.

4: The swinging movement expresses the personality of the whole person.

3: Place your left foot in front of you, bend your knees and try to touch the floor to your left behind you with both hands. Now while getting up swing both arms forward to the right.

4: Yearningly showing.

(music)

M

2: Are you still able to keep your balance?

4: Balance — a sequence of continued staggering movements.

3: Slower still.

4: The grotesque deepens the everyday life up to the point where it ceases to be the merely natural.

3: Pause in the middle of your movement.

1: Meyerhold calls this kind of pausing 'rakurs' —

4: A sudden, expressive moment of rest.

2: Rakurs is not a pose, it is charged with energy.

4: Each movement is a hieroglyph with a particular meaning.

2: Who can fathom your meaning?

B

4: During the performance the copy attains the full embodiment of the human gesture. The attitude is determined by a social gestus — the attitudes that characters assume towards each other.

1: What do you want to do now? Perhaps your attitude towards the room should change?

3: Please rise again and walk to one of the corners of the room.

1: There you will find mats that you may take back to the chair.

2: Brecht notes:

4: Operating with particular gestures may change your character. Change it!

3: Return to the chair.

C

3: Kneel down in front of the chair.

2: Have you lost your shoe?

1: The bourgeois world produces outsiders and deviants with the same necessity as it produces machines and machine men. It produces the tramp, its counter-image.

3: Rise again and wave goodbye to the chair.

2: Turn around and walk away.

3: Walk over to a wall without chairs in front of it.

4: The tramp owns nothing, not even a body to be exploited or rejected.

3: Turn your toes outwards.

2: Lean against the wall with your back.

L

3: Please repeat the four swinging movements once more.

3: From the bottom front right to the top back left.

3: From the bottom front left to the top back right.

2: Can you feel the harmonic upswing?

3: From the bottom back right to the top front left.

3: From the bottom back left to the top front right.

4: By swinging, the points of

M

4: The theatre is destroyed if it is stripped of the grotesque.

3: Suspend the rakurs. Move on and now try to make your movements in a triangular way.

1: The theatre is not a mirror of life anymore. It shows life to be changeable.

2: The new theatre is not a message but a new way of production.

1: The crucial condition of biomechanics is —

4: — reflexive excitability —

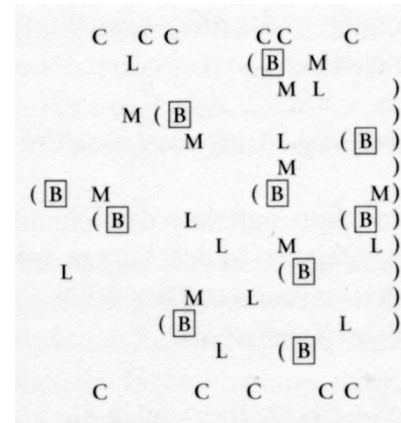
2: — the ability to respond immediately to a stimulus from outside —

4: — electric reaction.

B

4: If the feet rest in a higher position than the buttocks, the speech will be changed, and the character of the speech changes the thought.

3: Spread out the mats in front of the chair. Lie down on the mat so that your feet rest on the chair.



3: Look at the ceiling.

1: How does the room look to you now?

2: You are lying on the stage.

C

3: Stiffen your knees. Freeze.

2: Look at the ceiling and go.

3: Move to the opposite wall with stiff knees.

1: Do not forget to keep the toes pointing outwards.

2: How fast can you move?

3: Speed up.

1: Have you reached the other wall?

3: Then turn around. Go to the other side.

2: But keep your knees stiff.

L

orientation in the room can be experienced extremely easily.

1: Apart from the swing there is tension.

3: Pause and then repeat the four movements, this time pretending that an opposing force is holding back your swing. **(to be read in a slow, tense way)** Move from the bottom front right to the top back left.

4: How many are dancers in secret? Think how their desires and dreams and thoughts and feelings dance. How many dance and jump and do gymnastics in secret?

3: From the bottom front left to the top back right.

4: Every gesture is tension in space.

3: From the bottom back right to the top front left.

M

3: Pause. Stand with your feet slightly apart and knees slightly bent. Let your arms dangle with palms turned outward.

1: You have assumed the basic position, *stoika*.

4: Your body is in a state of increased reflexivity.

2: Ready to respond at any moment.

3: In a moment you will hear a signal. Take a running jump then and try to leap as far as possible. Scream while jumping.

1: The signal will be a clapping of hands.

3: Remain in the basic position until you hear the signal.

(signal from Chaplin: claps hands twice)

4: The legs — the springs of the actor. Even the twitch in the corner of the eye originates

B

4: The stage designer has to replace the floor. It is his task to present the world.

3: Point to the lights. Show them.

4: The overt showing of the lighting apparatus is of significance, as it can be one of the means to prevent unwanted illusions.

3: Lower your arm again.

1: In 1929 Brecht wrote *The Flight of the Lindberghs*, a radio play that to this day has never been broadcast as Brecht imagined it.

3: Please close your eyes.

2: The “Lehrstück” or teaching play was to be broadcast in an incomplete form, leaving out the voice of Charles Lindbergh, who single-handedly conquered the ocean in his aeroplane.

1: While the radio provides

C

1: The body of the new man is maimed. It is marked by work and poverty. The conditioning by machines, bosses and the watchful eyes of the police has left its marks.

3: Slow down.

1: Can you feel the conditioning?

2: Have you reached the wall once more?

3: Then stop. Turn around and watch the room.

1: Free yourself from the spell with a simple ritual.

3: Look at the ceiling.

2: Lift your hands in front of your chest and —

3: Clap your hands twice loudly.

2: Did anything happen? Can

L

4: There is a dancer hidden in every man.

3: From the bottom back left to the top front right.

2: Does this movement suit you better?

1: Or was the swing more agreeable?

2: If you prefer the tension, then you are a high dancer.

1: The swing is preferred by middle dancers.

4: The third way of movement is the impulse — an explosion of movement.

3: Project the four movements from your body one after the other.

From front right — now!
From front left — now!

2: Use the swing to jump!

3: From back right — now!

M

there. I am in a state of constant readiness.

3: Resume the basic position.

4: Stoika.

2: Repeat the jump when you hear the signal.

3: Be ready like a tiger before the jump.

(second signal from Chaplin)

1: Through his reflexive excitability the actor opens up to the outside world, the other actors —

4: the collective.

3: Keep the reflex in mind. Perform the jump whenever you get the signal.

2: In a collective, even the reflexes of a person can be altered.

1: Like the feelings.

4: There must be no pauses,

B

the voices of the adverse elements — the voice of the fog, the blizzard and sleep — the listeners at home were to be invited to sing the part of the hero.

2: Scattered in the state that is no longer a state, the common listeners were to become heroes by singing; no longer mere receivers of the broadcast, they were to produce a work of art in concert with the radio.

3: Hum along with the radio — like an engine.

All: ***(hum)***

2: A choir that nobody can hear, connected through the invisible radio waves.

C

you move your knees again?

3: Try it. Shake your legs — carefully.

1: Repeat the ritual, just to be sure.

3: Lean against the wall. Look to the ceiling.

2: Lift your hands in front of your chest and —

3: Clap your hands twice loudly.

1: What has happened?

2: Repeat the ritual once more.

3: Lean against the wall. Lift your hands in front of your chest, concentrate on the palms of your hands and loudly clap your hands twice.

1: In the grotesque world of capitalism the smallest gestures may bring about unexpected

L

From back left — now!

4: Man communicates his inner states through movements in space.

2: Do you prefer the impulse?

1: Then you are deep dancer.

2: You have made your first movements as a dancer.

4: Beyond the immediate space that surrounds you lies the general space which you can only enter if you move away from your original position.

3: Now move into the general space! By swinging explore all directions of the kinesphere.

2: You carry this multi-dimensional space that is around you into the general space.

4: So you really never leave your own kinesphere.

3: Now move with tension.

M

no psychology, no authentic emotions.

3: Focus on a person in the room. Now slowly draw back from that person. Keep your eyes on it. Shrink back further.

2: Does the person follow you?

4: The American behaviourist James reports: A man pretends to run away from a dog in fear. There is no dog but he runs as if a dog were on his heels.

3: Run away!

B

3: Hum louder.

All: (*hum*)

4: Where the interest of the individual is the interest of the state, the comprehended gesture determines the behaviour of the individual.

2: The comprehended gesture —

1: Brecht hoped for a new man who comprehends his gestures through collective action — and thus is able to change his social situation.

3: Please open your eyes.

1: Charles Lindbergh's gesture — not only to hope for the impossible but to dare do it — is what Brecht wanted to multiply.

3: Rise please.

C

effects.

3: Leave this place. Put one foot before the other.

2: Very carefully.

3: As if you wanted to disturb nobody.

1: The modern body has become unpredictable. It is never in the right place. It is constantly liable to be carried away by uncontrollable manifestations of deficit.

2: Are you still able to keep calm?

3: Keep one foot in front of the other.

2: Do you feel a slight quiver in your right leg?

1: The limbs are the first loose control.

2: How do you want to blow off all the tension?

3: Make a leap forward! Keep

L

1: At Monte Verità, among free masons, vegetarians and Dadaists, Laban seeks the creative force of man and eventually develops his vision of the New Man in collective movement: the movement choir.

3: Now move with impulse. Find a collective rhythm.

4: The movement choirs are something completely different from what was hitherto called dance. The movements are simpler; the basic idea of the plays is not oriented towards performance or stage.

3: Now please move backward through the room.

4: The performing artist is interested in deviations from the norm.

2: Despite all his success, Laban

M

4: While running an actual feeling of fear surges in the man.

3: Run away as fast as you can!

4: An emotion results from a conscious movement.

1: We do not run away because we are afraid, but we are afraid because we run away.

4: Biomechanics serves the education of the “new express man”.

3: Stop moving.

2: What are you afraid of?

4: Say to yourself: all experience results from movement — with the unforced easiness of a cast-up ball falling to the ground.

2: Are you exhausted?

3: Focus on a chair at the entrance.

2: How many steps will it take for you to reach it?

B

4: The increasing concentration of mechanical means like radio require a sort of rebellion of the listener.

2: Will you conquer the ocean?

3: Please pick up the mat and take it back quickly.

1: Every unforeseen gesture brings out — the new man.

3: Go back to the chair — and lift it up.

2: Which would be the best attitude to carry the chair?

3: Try it out!

1: Dangling from your hand, like an overgrown briefcase?

2: On your back like a porter does?

1: On the shoulder like a ladder?

C

moving! Follow those who are running around!

1: The laughter he provokes is a close neighbour to such extreme horror. It is this proximity that gives it its legitimacy and power of redemption.

2: Freeze.

3: Look around.

3: Everybody is still busy.

2: Do you feel futile?

1: People are crossing the room. They seem to have a purpose.

L

concludes in 1928:

4: In the Soviet Union many of my theories are put into practice. But here, in darkest Europe, there is really nothing to be done with all that.

1: And yet his hopes are set on the new man:

4: Today, the founding of movement choirs is the only possible way.

3: Please pause.

2: For the gestures of the movement choir, Laban distinguished six effort actions.

3: Please line up at the walls without chairs.

4: Each effort can be made with every part of the body.

M

4: Biomechanics allows for nothing accidental; everything must follow in a conscious way, from prior calculation.

3: Make an exact estimate of the number of steps.

2: Leave nothing to chance.

3: Make one step by way of trial.

2: But hold it!

1: Biomechanics divides the movements in three phases:

4: Otkas — posyl — stoika.

2: Set-up — execution — completion.

1: To set up you always make a little move contrary to the intended direction.

3: Please take a little step backward.

4: Otkas.

B

4: Of the many attitudes, few are comfortable.

3: Lift up the chair over your head and look at each other. Go back to the wall where you got it from. Line up in front of the wall — but do not put down the chair yet.

4: For art, the issue now is to examine the constructive elements, which means first of all to explode the familiar appearance.

3: Please place the chairs in a line — and sit down again.

2: You will become spectators of a choral performance.

C

3: Express your futility! Circle around these people in wide arcs — like the moon circles around the earth.

2: A person who has no purpose moves in a roundabout way.

1: The secret of his comedy is not in his body but in the relationship of this body with other things, its relationship to the material and social world. (Laban walks over to the wall)

3: Don't stop circling.

2: Circle round each other.

1: The criticism that is connected with the character of the tramp does not lead to revolutionary action, it does not generate political awareness, and yet it moves the masses deeply through the laughter it provokes.

L

3: Look at the wall.

1: First: Pressing.

3: Press the balls of your hands with all your force against the wall.

2: Do you feel the pressure?

1: Pressing is strong, direct and sustained.

3: Turn around. Look into the room. Put your right foot forward and simultaneously press forward with both palms. Put your left foot forward and again press forward with both palms. Continue and work yourself forward to the centre of the room.

M

3: Then a step forward:

4: Posyl.

3: Now stop moving:

4: Stoika.

2: How many steps will it take to reach the chair?

3: Now walk exactly that number of steps.

4: The theatre serves the purpose of a social demonstration of the ideally organised human mechanisms.

3: Test your sense of proportion.

2: If several persons wish to sit on the same chair, please choose another.

B

1: And form a choir yourselves.

4: The spectator becomes theatricalised.

2: What is your gesture while sitting and watching the performance?

3: We invite you to invoke various gestures.

4: One can live in the third person.

2: Try it!

1: Spontaneous enthusiasm: That's pleasing!

2: Applauding.

4: The known must emerge from its ordinariness.

C

3: Stop moving.

Press

2: You are alone in the stage room.

1: Chaplin enters a strange world as a stranger.

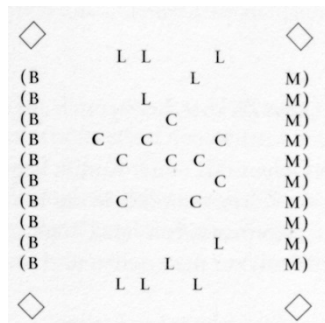
2: What is happening in the world around you?

1: The pressure from outside is rising.

2: How do you intend to meet it?

3: Move backward to the centre of the room.

L



2: The closer you get to the centre, the slower you get.

1: Try to find a collective rhythm.

4: The performers' freshness of expression is immensely enhanced by their collective swinging in the movement choir.

1: Second: Floating.

3: Jump into the room! Try to float while doing so. Do not stop floating.

1: Floating is sustained, flexible and light.

4: The choral form is the visualisation of the being in dispersion that has yet to assert itself.

M

3: Stand with your back turned to the seat of the chair. Assume the neutral basic position: stoika.

2: Knees bent slightly, feet set slightly apart, arms dangling, body upright.

(signal from Chaplin)

3: Now take a step backward again. Stretch out your arms in front of you. Now sit down very slowly.

1: Try to keep control of your body for as long as possible.

3: Hover over the chair.

B

1: Excited and attentive:

2: Elbows on the knees, head in hands — watching every turn of events closely.

4: Chinese dramatic art is masterly in its treatment of gesture. The Chinese actor visibly watches his own movements.

1: Amazed: I would never have thought so!

2: The body upright, completely relaxed, hands on knees, head held up, eyes widened.

4: Now, right at this moment, a

C

1: The others will surely stop.

3: Pull together more closely.

2: Try to move in a way different from the collective rhythm.

1: Can you find an off-beat that makes them lose the beat?

2: Pause. Lift your hands in front of your chest and ...

3: Clap your hands twice loudly.

Float

2: Do you want to become like the crowd around you?

3: Imitate all movements that take place around you!

1: Constant and spontaneous

L

3: By floating, spread out the vibrations of the radio waves.

4: The choral work is not intended for the audience, it is for the dancers.

1: Third: Wringing.

3: Pause and walk towards one of the participants who is extending a hand to you.

1: Wringing is flexible, sustained and strong.

2: A movement of pull and turn.

3: Shake hands. A sustained, strong handshake that you will please transform into a wring.

2: Is your opponent angry?

3: Turn around and position yourself back to back. (Von Chaplin übernehmen)

M

2: Do you feel gravity pulling you down? Where is the point at which you can just keep yourself in the air over the seat?

3: Try to keep the balance between your energy and the pull of gravity.

4: Gravity is to be suspended.

2: In the time after the October Revolution, to many people everything seemed possible.

3: Now sit down.

2: The collective effort might even overcome the laws of nature and time.

3: Fold your hands in front of you. Put them in your lap.

1: Biomechanics intends to do away with unconscious, automatic gestures.

2: All movements must be conscious.

B

new type of man evolves, and all the interest of the world is directed towards his development.

1: Bored: Nothing will ever change.

2: Reclining. Eyes half closed. One hand covering the mouth from time to time.

4: This new type of man will not be what the old type of man imagined it.

1: With a shake of the head: That's not the way to do it!

2: Pointing to the stage, nudging the neighbour, muttering, stamping on the floor.

C

change: that is Chaplin's utopian vision of an existence that would be liberated from the burden of being oneself.

Wring

3: Position yourself. Stretch out your left hand, as if you were greeting someone.

2: Wait for someone to respond to your friendly gesture.

4: Gestures are easier to understand than words.

3: Shake hands.

4: They may mean different things, as in Chinese symbolism, according to its scenic connotation.

Punch

L

1: Fourth: Punching.

3: Take a step forward and turn around again.

2: Eye to eye.

3: Punch into the air. Punch forward with both hands alternately.

1: Punching is sudden, direct, and strong.

4: The sense of movement is no personal matter.

1: Fifth: Slashing.

3: Increase the impulse. Turn the punch into a slash. Pursue

M

3: Now let your thumbs circle round each other.

1: First clockwise.

3: Transform the unconscious gestures of the audience! Perform them with precision and awareness.

3: And now *counter*-clockwise.

1: Do you feel the difference?

2: Shortly after the revolution Meyerhold staged Mayakovsky's play *Mysterium Buffo*. The play ends in the electrified Promised Country, and the audience storms the stage.

3: Cross your legs.

1: The left over the right.

2: In 1930 Meyerhold staged Mayakovsky's *The Bathhouse*.

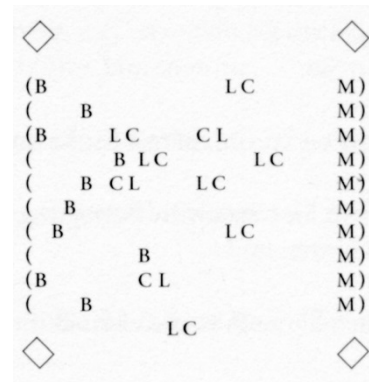
B

4: I think: the new type of man will not be changed by machines — he will change the machines.

1: Involved as if watching a boxing match: Watch out! Take care!

2: Jumping up! Cheering! Taking sides! Getting involved! Emulating the gestures of the fighter. Unrelenting.

4: I think: whatever the new type of man will look like, he will always look like a man.



3: Sit down again.

1: Forming a choir, voicing the stage directions.

C

3: Turn around and position yourself back to back.

2: Take a step forward and turn around.

1: Eye to eye.

3: Kick back.

1: Human beings are made just as much for having fun, as goose-stepping and sweating in factories.

2: Put your hands on your hips and start to bob and weave in front of your counterpart.

3: Move forward and backward as well as to the left and to the right but beware: your counterpart might be dangerous!

2: Watch your footwork in particular — it should be graceful!

L

the other with that gesture. Use your right and left arms alternately.

1: Slashing is sudden, strong, and flexible.

2: Feel the space around you in the movement.

4: The object of the movement choirs is to keep the sense for becoming fully human awake and make it glow increasingly.

1: Sixth and last: Gliding.

3: Transform the stage into a skating rink. Glide through the room.

4: Gliding should be experienced in all parts of the body: the shoulders, the elbows, the head, the chest, the back, the hips, the knees, the feet.

1: Gliding is sustained, light, and direct.

M

3: Now put your right leg over your left leg.

2: *The Bathhouse* is a vitriolic satire on the spreading of bureaucracy in the Soviet Union.

1: Socialist realism rules the stage. It no longer shows man's possibilities but mirrors a life that requires nothing more than administration.

3: Drum your fingers on your thighs.

4: If some praise and some abuse, you can split the audience in half, then for sure it is a good production.

3: Stand up.

2: Just a moment!

3: Do not forget about the Otkas

B

3: Join in the chorus:

2: You feel the space in the movement.

3: Louder:

4: The fight is for freeing the productivity of all men from all fetters.

1: Aloof, examining every movement: This is almost incredible!

2: Head tilted back a little, hands on knees, dissecting the action with the eyes.

1: Angry: This must stop!

C

3: Run away from your counterpart.

4: A day without laughter is a day wasted.

Slash

1: Whatever happens around you:

2: Always be one step ahead!

3: Mind your sidesteps but never forget to skip.

4: In the end, everything is just a joke.

Glide

2: Imitate all movements that take place around you.

L

2: The following movement actions are derived from gliding:

1: Smoothing, spreading and wiping.

3: Wipe off your marks while you are gliding.

2: Keep swinging while moving.

1: Smudging in the upswing, smudging in the downswing.

(applauding, the other groups have risen and now mingle with the gliding Labanists).

(Lights out)

M

4: Posyl — stoika.

3. Stand still for a moment. Look in front of you.

2: The Bathhouse ends with slogans.

3: Stand up. Shout:

1: Away with the shavelings of individualism!
Let drama be an assault with timbal and horn.

3: Make a little backward move, then

2: Move forward to the stage.

3: Continue to shout:

1: Away with the shavelings of individualism!
Let drama be an assault with timbal and horn.

(Lights out)

B

3: Stand up! Hands on your hips!

3: Listen. Answer:

2: Let art be made by the masses for the masses!

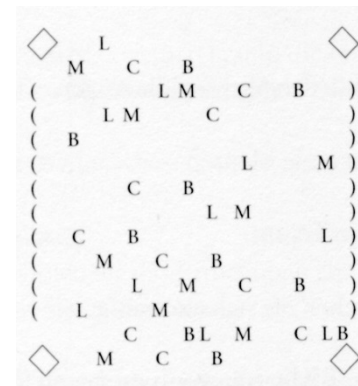
3: Storm the stage! Don't stop shouting.

1: Stage be telescope! Stage be magnifying glass!

(Lights out)

C

3: Glide through the room with the others and let the stage become a strange world forever.



(Lights out)

L

Interlude

3: Pause. (lights dimmed)
Please close your eyes. Turn
around full-circle.

1: Searching for the new man
—

3: —with your eyes closed
gingerly walk a few steps.

1: You wander through the
past.

2: Where will the search for
the new man lead us?

3: Pause. Turn around full-
circle once more.

1: What will the new man look
like?

3: Please open your eyes.

Lights on

Here follows the text-track
Brecht (from p. 129). When all
four tracks have been carried
out the last section THE END
can begin

M

Interlude

3: Pause. (lights dimmed)
Please close your eyes. Turn
around full-circle.

1: Searching for the new man
—

3: —with your eyes closed
gingerly walk a few steps.

1: You wander through the
past.

2: Where will the search for
the new man lead us?

3: Pause. Turn around full-
circle once more.

1: What will the new man look
like?

3: Please open your eyes.

Lights on

Here follows the text-track
Chaplin (from p. 129). When
all four tracks have been car-
ried out the last section THE
END can begin

B

Interlude

3: Pause. (lights dimmed)
Please close your eyes. Turn
around full-circle.

1: Searching for the new man
—

3: —with your eyes closed
gingerly walk a few steps.

1: You wander through the
past.

2: Where will the search for
the new man lead us?

3: Pause. Turn around full-
circle once more.

1: What will the new man look
like?

3: Please open your eyes.

Lights on

Here follows the text-track
Meyerhold (from p. 129).
When all four tracks have been
carried out the last section
THE END can begin

C

Interlude

3: Pause. (lights dimmed)
Please close your eyes. Turn
around full-circle.

1: Searching for the new man
—

3: —with your eyes closed
gingerly walk a few steps.

1: You wander through the
past.

2: Where will the search for
the new man lead us?

3: Pause. Turn around full-
circle once more.

1: What will the new man look
like?

3: Please open your eyes.

Lights on

Here follows the text-track
Laban (from p. 129). When all
four tracks have been carried
out the last section THE END
can begin

L

The End

3: Please close your eyes.

1: The new man —

2: A dream.

3: Turn a little.

1: The radio dreams — of new spaces,

2: Gestures ...

3: And movements: spread your arms and continue turning.

2: The dream secretly waits for the awakening.

3: Dance! Dance as if there will be no tomorrow!
(music)

3: Dance more slowly.

4: How did a few people get the power to grab all the material goods? This is the question the new man should endeavour to solve.

M

The End

3: Please close your eyes.

1: The new man —

2: A dream.

3: Turn a little.

1: The radio dreams — of new spaces,

2: Gestures ...

3: And movements: spread your arms and continue turning.

2: The dream secretly waits for the awakening.

3: Dance! Dance as if there will be no tomorrow!
(music)

3: Dance more slowly.

4: How did a few people get the power to grab all the material goods? This is the question the new man should endeavour to solve.

B

The End

3: Please close your eyes.

1: The new man —

2: A dream.

3: Turn a little.

1: The radio dreams — of new spaces,

2: Gestures ...

3: And movements: spread your arms and continue turning.

2: The dream secretly waits for the awakening.

3: Dance! Dance as if there will be no tomorrow!
(music)

3: Dance more slowly.

4: How did a few people get the power to grab all the material goods? This is the question the new man should endeavour to solve.

C

The End

3: Please close your eyes.

1: The new man —

2: A dream.

3: Turn a little.

1: The radio dreams — of new spaces,

2: Gestures ...

3: And movements: spread your arms and continue turning.

2: The dream secretly waits for the awakening.

3: Dance! Dance as if there will be no tomorrow!
(music)

3: Dance more slowly.

4: How did a few people get the power to grab all the material goods? This is the question the new man should endeavour to solve.

L	M	B	C
3: Slow down.	3: Slow down.	3: Slow down.	3: Slow down.
4: What do you want meaning for? Life is desire, not meaning.	4: What do you want meaning for? Life is desire, not meaning.	4: What do you want meaning for? Life is desire, not meaning.	4: What do you want meaning for? Life is desire, not meaning.
3: Slower still.	3: Slower still.	3: Slower still.	3: Slower still.
4: The fight is for the liberation of the productivity of all men from all fetters.	4: The fight is for the liberation of the productivity of all men from all fetters.	4: The fight is for the liberation of the productivity of all men from all fetters.	4: The fight is for the liberation of the productivity of all men from all fetters.
3: As slow as you can.	3: As slow as you can.	3: As slow as you can.	3: As slow as you can.
4: The inconvenient way is the interesting way.	4: The inconvenient way is the interesting way.	4: The inconvenient way is the interesting way.	4: The inconvenient way is the interesting way.
3: Freeze!	3: Freeze!	3: Freeze!	3: Freeze!
2: The utopian movements never stop.	2: The utopian movements never stop.	2: The utopian movements never stop.	2: The utopian movements never stop.
3: That was:	3: That was:	3: That was:	3: That was:
4: The New Man. Four exercises in utopian movements.	4: The New Man. Four exercises in utopian movements.	4: The New Man. Four exercises in utopian movements.	4: The New Man. Four exercises in utopian movements.
3: Speakers:	3: Speakers:	3: Speakers:	3: Speakers:
1: Colin Solman	1: Colin Solman	1: Colin Solman	1: Colin Solman
2: Emily Clark-Brandt	2: Emily Clark-Brandt	2: Emily Clark-Brandt	2: Emily Clark-Brandt
4: Clifford Wells	4: Clifford Wells	4: Clifford Wells	4: Clifford Wells
3: and Jessica McIntyre.	3: and Jessica McIntyre.	3: and Jessica McIntyre.	3: and Jessica McIntyre.
3: We would like to invite you to a premiere party.	3: We would like to invite you to a premiere party.	3: We would like to invite you to a premiere party.	3: We would like to invite you to a premiere party.

Nye Dimensioner – Hvad er kunstnerisk forskning?

Symposium på KUA 24.- 26. november 2011

Program

Torsdag d. 24. november

- Hofteatret/Teatermuseet: *Etudes af Zarathustras Onkel* v/Henrik Vestergaard, Udstillingen Zonkels scenekunstkanon.
- KUA Multisalen: *The New Man*, Ligna, Hamborg
- Velkomst v. Teatervidenskab, Forsøgsstationen og Efteruddannelsen
- Artist talk med Ligna ledet af Miriam Frandsen, Efteruddannelsen

Fredag d. 25. november

Moderator: Mette Sandager, Statens Teaterskole

- Ylva Gislén: *Konstnärlig kunskapsproduktion: antaganden, avsikter, förutsättningar*

Tre rejser med tre forskellige bud på kunstnerisk forskning, både teoretisk og praktisk

Rejse 1

- Hotel Pro Forma v. Kirsten Dehlholm: *In a work of art there is a kind of merging between the precision of poetry and the excitement of pure science*
- Nordisk Sommeruniversitet v. Henrik Vestergaard Friis, Christine Fentz og Carsten Freiberg: *Erfaringer med kunstnerisk forskning*
- Cantabile2 v. Nullo Facchini: *Scenisk Eksperiment #127: Intimitet og gruppepres. Kan du glemme at de andre ser på dig?*

Rejse 2

- Interarts v. Erik Rynell, SE: *Inter Arts Centre, en mötesplats för konst och forskning*
- Laboratoriet v. Barbara Simonsen: *Fokus, frirum og fordybelse - scenekunstens afdeling for forskning og udvikling*
- Rapid Eye v. Samuel Gustavsen og Niclas Stureberg: *Fysisk afregning af den frie vilje*

Rejse 3

- Forsøgsstationen v. Øyvind Kirchhoff og Lotte Faarup: *Bliv i øjeblikkets fiasko!* • Anders Paulin: *The narrative as interface: an interpretational machine*
- Joachim Hamou: *The non-institutional praxis*

Fælles opsamling v. Mette Sandager

- Kitt Johnson: *At række efter det umulige udvider grænserne for det mulige -om kunstnerisk forskning og flydende praksisbaseret viden*

Lørdag d. 26. november

Moderator: Mette Sandager

- Jens Skou Olsen og Benita Haastrup: *Sansningens udforskning af sig selv – kunstnerisk forskning som kilde til revitalisering af kreative fællesskaber*
- Oplæg og paneldebat om Kunstnerisk forskning og udviklingsarbejde på uddannelserne i Norden med deltagelse af Ylva Gislén (S), Njål Sparbo (NO), Ralf Richardt Strøbech (DK), Jens Skou Olsen (DK) og Sverre Rødahl (DK)
- Dr. Stefanie Wenner (DE): *Che Casino!- On research and production in performance art*
- Steve Dixon (UK): *Understanding Practice-as-Research: Principles, Methodologies and Visions*

Afslutningsfest på Forsøgsstationen