



Essays

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed i et
uddannelsesperspektiv

FLATLAND | Jon R. Skulberg, 2013

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed i et uddannelsesperspektiv

Af Sverre Rødahl, Inger Eilersen og Mette Sandager

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

Status for kunstnerisk forskning i Europa

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

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

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

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

Status for kunstnerisk udviklingsvirksomhed i Danmark

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

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

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

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

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

Status for kunstnerisk udviklingsvirksomhed på scenekunstrådet

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

nye auteurs kommer”.

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

Visioner for udvikling af læringsmiljøer på Statens Scenekunstskeole.

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

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

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

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

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

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

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

Statens Scenekunstscole og kunstnerisk udviklingsvirksomhed

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Den specifikke scenekunstneriske udviklingsproces

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

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

Undersøgelsen

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

Samarbejdsparterne

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

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

5) Samme.

6) Omverdensanalyse for Statens Teaterskole 2011. Tilgængelig på www.scenekunstscolen.dk

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

Projektbeskrivelsen

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

Udforskningsprocessen

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

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

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

Efterbehandlingen

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

Vidensdelingen

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

Fremtidsperspektiver

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

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

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

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

KUV-projekter på Statens Scenekunstscole

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

Narration og visualitet

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

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

Uddrag fra projektets refleksionsdel

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

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

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

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

7) Uddrag af projektbeskrivelse

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

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

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

Uddrag fra et interview om karakterbegreber

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

"Jeg ved ikke hvad vi skal"

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

Mine figurer venter ikke på noget. De afventer noget.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kaberet-genren – dengang, her og nu

Sanger, musiker, skuespiller og stemme/ talelærer Henning Silberg

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

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

8) Uddrag af projektbeskrivelse

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

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

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

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

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

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

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

Det femte parameter er den udfordring at

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

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

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

En koreografisk poetik

Koreograf og titl. uddannelsesleder for koreografuddannelsen Christine Meldal:

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

9) Uddrag af projektbeskrivelse

Uddrag fra Christine Meldal bog

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

Why is this and how?¹⁰

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

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

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

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

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

We rely on gravity and if there is no gravity

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

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

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

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

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

Exercise 1:

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

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

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

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

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

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

Sverre Rødahl

Instruktør og rektor for Statens
Scenekunstskele

Inger Eilersen

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

Mette Sandager

Dramaturg og udviklingskoordinator,
Statens Scenekunstskele

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