

# Kreativ scenekunstopolitik

Af Louise Ejgod Hansen

Den 26. juni meddelte Kulturministeriet, at der var indgået et bredt politisk forlig om teaterpolitikken. Forliget var indgået på baggrund af en længere debat om rammerne for scenekunsten i Danmark. Det var derfor også lidt overraskende, at daværende kulturminister Per Stig Møller kunne udtale:

*På baggrund af Teaterudvalgets rapport og fire yderligere undersøgelser har vi haft alle bolde oppe at vende. Dette serviceeftersyn af teaterstøtten er mundet ud i, at vi kan konstatere, at vores teaterstøttesystem grundlæggende er sundt og velfungerende. Vi er derfor enige om, at der kun er behov for enkelte justeringer – primært hvad angår Københavns Teater. (Kulturministeriet 21/6 2011).*

Denne artikel ser på forløbet op til denne beslutning ud fra et ønske om at forstå diskussionerne, lidt bedre. Ikke som politisk proces, men som en diskussion af, hvad der stod som et nøglebegreb i debatten, nemlig begrebet 'scenekunstnerisk udvikling'. I artiklen analyserer jeg Teaterudvalgets rapport *Scenekunst i Danmark – Veje til udvikling* (2010) og inddrager også de 56 høringsvar til rapporten for at pege på tiltag, der skal fremme 'scenekunstnerisk udvikling'.

## Veje til udvikling

Rapporten er skrevet af et kulturministerielt udvalg bestående af kunstnerisk konsulent Lars Seeberg (formand), teaterredaktør Monna Dithmer og teaterchef Staffan Valdemar Holm. Udvalgets opgave var – som det hed i kommissoriet:

*(...) at danne sig et overblik over scenekunstmrådet og udpege de største udfordringer, som scenekunsten i Danmark står over for i de kommende år. Udvalget skal på den baggrund formulere en vision for scenekunstmrådet som helhed og komme med bud på, hvordan de nuværende og fremtidige udfordringer kan tackles. (Kulturministeriet 2010, s. 52)*

Min analyse har ikke primært til hensigt at afklare, hvorvidt de diagnoser af dansk scenekunst, som rapporten stiller, er korrekte. Hensigten er at se på udvalgets løsningsforslag og at diskutere disse ud fra et kreativitetsteoretisk og organisationsanalytisk perspektiv, der skal kvalificere og nuancere forståelsen af, hvordan man kulturpolitisk kan stimulere den scenekunstneriske udvikling. Artiklen er altså en dokumentanalyse (Lynggaard 2010), der ser på samtlige de officielle tilkendegivelser omkring teaterrapporten, som gik forud for den politiske beslutning om at gennemføre en række småjusteringer af den eksisterende teaterlov.

Mit afsæt er, at jeg ser kulturpolitikken og den institutionelle struktur som en rammebetingelse for den kreative, kunstneriske proces og dermed også for den scenekunstneriske udvikling (Hansen 2010, s. 10ff.). Kulturpolitikken har traditionelt betonet den kunstneriske frihed, og dermed i en vis forstand ikke-påvirkning. Den fornemmeste opgave har således traditionelt været at skabe frie rammer – ikke mindst i forhold til markedet og dets krav om økonomisk rentabilitet. Forståelsen er således negativ: Det handler om at modvirke forhindringer. Dette er i sig selv naturligvis en afgørende påvirkningsfaktor, men i denne artikel vil jeg også gå ind og se på, hvordan det teaterpolitiske system kan bidrage positivt til at skabe rammerne for scenekunstnernes kreative processer. Dette

rører ved spørgsmålet om facilitering og balancen mellem frihed og begrænsninger, som også er centralt i teorierne om den kreative proces. Især inden for benspændsteorier (Christoffersen 2007, Philipsen 2008) arbejdes der med en forståelse af bestemte kunstnerisk-formmæssige begrænsninger som kreativt produktive. Mens den form for begrænsninger forårsager brud ved den kunstneriske vane, har de kulturpolitiske og institutionelle rammer ofte haft en fastholdende karakter, fordi rammerne er stabile.

### **Hvorfor udvikling?**

Rapporten *Veje til udvikling. Scenekunst i Danmark* (2010) tager det for givet, at udvikling er et positivt ladet begreb. Det er ikke noget særtilfælde, sådan er det i rigtig mange sammenhænge, og herved ligner udviklingsbegrebet kreativitetsbegrebet, som også har en automatisk positiv klang, der gør det til en højt prioriteret værdi inden for såvel kulturverdenen som erhvervsliv og universitetsverdenen (Stephensen 2011).<sup>1</sup>

Rapporten gør sig dog den umage, at den indledningsvis beskriver den kontekst, hvori behovet for udvikling skal forstås. Det handler om en verden, der forandrer sig hurtigt:

*(...) et videnssamfund, hvor den accelererende globalisering og ekspanderende medie- og underholdningskultur på alskens platforme sætter nye kulturelle dagsordener med ændrede eksistensvilkår for kunsten til følge. (Kulturministeriet 2010, s. 7).*

Rapportens forståelse af scenekunstens omverden trækker dermed på samtidsdiagnoser, der minder om kulturteoretiske samtidsanalyser ala professor i sociologi Zygmunt Baumanns (2006) 'flydende modernitet' eller professor i sociologi Ulrich Beck's 'risikosamfund' (1997): Et foranderligt og uoverskueligt samfund, hvor den enkelte aktør må forholde sig reflektivt til sine omgivelser, og hvor stabilitet kun opnås midlertidigt.

Uden at reflektere videre over dette, peger rapporten således på, at det er scenekunstens relation til samfundet, der skaber behovet for udvikling. Hermed peger rapporten også på det kulturpolitiske perspektiv i målsætningen: Behovet for scenekunstnerisk udvikling stammer fra kravet om, at den offentligt støttede scenekunst skal have en bredere samfundsmæssig betydning:

*Teatret skal nødvendigvis fortsat udvikle sig, så det kan bevare sin kunstneriske og sociale legitimitet, sin evne til at underholde, udforske og udfordre og sin karakter af nødvendighed. (Kulturministeriet 2010, s. 7).*

Udviklingsbehovet fremstår uantastet i den efterfølgende debat. Diskussionen handler i stedet om effekten af forskellige konkrete ændringsforslag, og om hvorvidt scenekunstnerisk udvikling er en allerede igangværende proces, som scenekunstmiljøet bedst selv klarer uden kulturpolitisk indblanding.

### **Udvikling som kulturpolitisk kampplads**

I en analyse af høringsvarene konkret og af den kulturpolitiske debat generelt er det naturligvis afgørende at have en forståelse for, at magtkampe er en væsentlig del af den politiske proces. Kulturteoretikeren Henrik Kaare Nielsen har beskrevet den politiske proces som bestående af to niveauer: et konfliktniveau og et konsensusniveau (Nielsen 1993). Konfliktniveauet er karakteriseret

---

1) Det gælder i øvrigt også kvalitetsbegrebet, se Hansen (2010, s. 9f.).

ved en række kampe mellem forskellige aktører, der ønsker at fremme egne særinteresser. Politiske resultater på dette niveau sker ved en kompromisdannelse, hvor det endelige kompromis afspejler det aktuelle styrkeforhold mellem aktørerne. I Folketinget drejer det sig om at 'kunne tælle til halvfems', i den bredere offentlighed eksempelvis om at have adgang til de politiske beslutningstagere gennem medierne eller interesseorganisationer. Konflikterne udspiller sig på baggrund af det mere stabile konsensusniveau, som repræsenterer det, aktørerne er enige om, og som derfor ikke står til debat. I den aktuelle debat om scenekunst i Danmark står selve målsætningen om 'scenekunstnerisk udvikling' således ikke til debat.

Kompromis-konsensusmodellen gør det muligt at forstå den teaterpolitiske proces som netop en afprøvning af styrkeforholdet i det danske scenekunstmiljø. Hverken rapporten – der også er skrevet af aktører inden for scenekunstheden – eller høringssvarene skal forstås som neutrale analyser af, hvilke målsætninger, der skal prioriteres, eller af, hvordan de opnås.

Høringssvarene kan betragtes som teaterlivets officielle respons på rapporten – og den var omfattende. I alt indgav 56 organisationer høringssvar, og indimellem bliver magtperspektivet og spørgsmålet om, hvem der primært har gavn af status quo, tydeligt. Således kan teaterloven fremstilles som en meget dårlig ramme for scenekunstnerisk udvikling af Mungo Park:

*Den [Teaterloven] ligger dagligt hindringer i vejen for udviklingen af tidssvarende og fremtidig scenekunst. Den skaber unødvendige og irrationelle barrierer overalt i teaterlandskabet. Den hindrer helhedstænkning, kvalitative støttediskussioner og internationalisering. Og vigtigst: den eksisterende lov skaber omfattende ressourcspild og frustrerende dårlig udnyttelse af offentlige kulturstøttemidler.*

Samtidig kan Nørrebro Teater have den stik modsatte vurdering:

*Vi synes ikke, at det er nødvendigt at revidere Teaterloven, idet den nuværende rummer masser af muligheder for at målstyre gennem resultatkontrakter, som glimrende kunne udvides med mere kvalitative mål. Og vi synes faktisk, at den nuværende lov har udviklet et dynamisk og meget varieret udbud af scenekunst i Danmark. Rammerne for en fortsat udvikling findes i den nuværende lov.*

I denne sammenhæng er det derfor vigtigt at have in mente, at høringssvarene ikke kan ses som neutrale analyser af, hvordan den scenekunstneriske udvikling bedst stimuleres. Alligevel er høringssvarene interessante i forhold til at se på argumenter for og forestillinger om scenekunstnerisk udvikling.

### Kreative gruppeprocesser

Inden jeg ser nærmere på hvilke hindringer og virkemidler, der fremhæves i den teaterpolitiske debat, vil jeg præsentere en grundfigur i professor i psykologi og uddannelse, Keith Sawyers, teori om kreative gruppeprocesser (2003, 2007). Sawyer forstår den optimale kreative proces ud fra psykologiprofessor Mihaly Csikszentmihalyis (1990) begreb om flow som en optimal tilstand. Ifølge Sawyer opstår den kreative proces, når der er en balance mellem de eksterne krav, en gruppe står over for, og gruppens fælles strukturer, det vil eksempelvis sige kendte løsningsmodeller, klar rollefordeling og opbygget fælles erfaringsgrundlag (Sawyer 2003, s. 168). En opgave må hverken være for svær, så bliver risikoen for fiasko for stor, eller for let, så bliver løsningen forudsigelig. Sawyer beskæftiger sig generelt med kreative processer inden for en lang række områder, men trækker på

improvisationskunsten som en kreativ, skabende proces af en bestemt type, nemlig den problemsøgende. I modsætning til den problemløsende, der leder efter svar på kendte spørgsmål, så søger den problemsøgende proces nye spørgsmål. Denne forståelse af den kreative proces kan paralleliseres med en moderne forståelse af kunstens samfundsmæssige funktion som et ubestemt refleksionsrum (Kant 2005 (1793), Nielsen 2001) – den gode kunst stiller spørgsmål, men giver ikke svarene.

Sawyers beskrivelse af den problemsøgende kreative proces har altså på dette niveau afgørende ligheder med en tankefigur, der er central i kulturpolitikken. Men også på et andet niveau er der ligheder: Sawyers grundlæggende ide om en balance mellem de stillede krav og gruppens rutine minder om den kontinuerlige diskussion om forholdet mellem tradition og fornyelse, som står helt central i *Veje til udvikling*, men som også mere generelt er en central, kulturpolitisk debat (Langsted 2009). Sawyers forståelse af rammerne for den kreative proces ligner på dette niveau forståelsen af scenekunstnerisk udvikling i tilstrækkelig grad til, at det giver god mening at anlægge et kreativitetsteoretisk perspektiv på diskussionen om scenekunstnerisk udvikling.

### Planlægningshorisonter

Men hvilke tiltag skal så sikre scenekunstnerisk udvikling, og hvordan kan de forstås i et kreativitetsteoretisk perspektiv? Flere af de forslag, rapporten indeholder, sætter fokus på de eksisterende forhindringer.

I forlængelse af, at udviklingsbegrebet i rapporten kædes sammen med målet om at indgå i et samspil med samtiden, peger rapporten på en kort produktionsperiode som noget, der bidrager positivt til udviklingsmulighederne. I denne diskussion er scenekunstens samfundsmæssige betydning i centrum, det som rapporten kaldte teatrets ”kunstneriske og sociale legitimitet” og dets ”nødvendighed”. Der er især to forhold som ifølge rapporten forhindrer scenekunsten i at spille denne rolle: Teatrenes planlægningshorisont og Scenekunstudvalgets lange sagsbehandling.

En kortere planlægningshorisont på de store teatre åbner for en mulighed for, at den del af dansk teater, som har den største publikumsandel også i højere grad engagerer sig i udviklingsprojekter. Her peger rapporten på behovet for et større fast ensemble på de store teatre, ikke primært af kunstneriske årsager, men fordi det vil muliggøre en mere fleksibel programlægning i forhold til at forkorte og forlænge spilleperioder samt genopsætte forestillinger. Samtidig udpeges abonnementsordningerne som én af årsagerne til, at de store teatre må planlægge mere end et år frem i tiden. Udvalget drager i rapporten den oplagte konsekvens, at billettilskudsordningen, som blandt andet giver støtte til abonnenter, bør nedlægges. Hermed får de også løst et presserende finansieringsbehov.

Spørgsmålet er måske blot, om en sådan ændring alene vil ændre hele produktionsplanlægningen på teatrene, eller om det vil kræve mere radikale, organisatoriske forandringer? I hvert fald tyder den store modstand i hørings svarene på, at det ikke nødvendigvis er billettilskudsordningen, der er nøglen til en løsning af problemet. I lyset af, at der i øjeblikket er en generel tendens til, at abonnements salget falder, er en del teatre allerede i gang med at omstille sig til andre salgformer inden for rammerne af billettilskudsordningen. Det betyder ikke nødvendigvis, at planlægningshorisonten ændres.

I hørings svarene kommenteres der også på problemet med den lange ansøgningsprocedure for projektstøtte fra Scenekunstudvalget. Den medvirker til, at projektet skal være defineret meget tidligt i den kunstneriske proces. Set i en kreativitetsteoretisk optik er det medvirkende til, at resultatet i høj grad fastlægges på forhånd, og at den problemsøgende tilgang, som kendetegner en proces, hvor resultatet i høj grad opstår gennem en processuel afprøvning, får dårligere vilkår. Sawyer

beskriver, hvordan en for præcis ide om resultatet kan være en forhindring i den kreative proces (Sawyer 2007, s. 46f.). Problemet med, at der kan gå flere år fra ide til realisering, har Scenekunst-udvalget forsøgt at løse ved oprettelsen af en aktualitetspulje, der netop går til:

*(...) mindre projekter med kort planlægningshorisont. Sådanne projekter opstår ofte på grund af nye muligheder for samarbejder eller et ønske om at kommentere på samtidsaktuelle emner, og ansøgerne har derfor brug for at kunne søge tilskud i løbet af året. (Statens Kunstråd 14/10 2011).*

Denne pulje har en væsentligt hurtigere sagsbehandling og flere ansøgningsfrister end den almindelige produktionsstøtte. Det burde være muligt enten at øge andelen af støtte givet gennem denne pulje eller at arbejde for en generelt kortere sagsbehandlingstid, hvor det er lettere at foretage ændringer undervejs i projektperioden.

### Teaterbygninger

Et andet eksempel på forhindringer for udvikling er ifølge rapporten de eksisterende teaterbygninger, der er skabt til en bestemt form for scenekunst og kan have svært ved at rumme nye scenekunstformer (Kulturministeriet 2010, s. 8). I rapporten forstås teaterbygningerne altså som en stabiliserende og konserverende faktor.

Her er altså tale om et ikke-produktivt kunstnerisk benspænd, idet de fysiske rammer medvirker til at bevare et bestemt scenekunstabegreb. Teaterhistorien har budt på adskillige eksempler på, at nye teaterformer søger nye rum, der blandt andet kan medføre ændrede relationer mellem tilskuer og skuespillere. Her kan det siges at være et problem, at den danske teaterlov hovedsageligt er opbygget omkring institutioner, der i langt de fleste tilfælde er knyttet til en bestemt bygning, så som Aarhus Teater, Betty Nansen Teatret m.fl. Denne kobling mellem teaterproduktion og teaterbygning er i visse tilfælde så stærk, at det er nærmest utænkeligt at ophæve den. Diskussionen af Det Kongelige Teater og Gamle Scene er nok det bedste eksempel.

I den danske institutionsstruktur, som udgør kernen i det danske teaterstøttesystem, forstås teaterbygningerne som en hjørnesten. Det betyder naturligvis ikke, at denne forståelse ikke er udfordret i debatten. Der er masser af aktører, der ønsker en forskydning væk fra institutionerne over mod det mere projektbaserede teater, eller over mod nye bygninger (eksempelvis Uafhængige Scenekunstnere).

Inspireret af benspændsteorien vil jeg pege på en mulig, alternativ vej: At skabe en forståelse af teaterbygningerne som kreative benspænd, som en ramme, der sætter begrænsninger, der kan bruges kunstnerisk produktivt. Det vil dog kræve, at rammerne bruges på en ny måde. Det kunne for eksempel ske ved, at de aktører, der træder ind i dem, ikke på forhånd er så fortrolige med dem, at de groft sagt kun formår at udnytte dem på én måde.

### Stabilitet

Når udvikling bliver et automatisk positivt begreb, så får det også en negativ modpol, nemlig stagnation. Et begreb, der i denne dikotomiske tænkning knyttes til stagnationsbegrebet er stabilitet. Og netop stabilitet får i rapporten en negativ ladning:

*(...) stabil automatik, der på den ene side selvfølgelig er ganske tryk, men som på den anden side også kan medføre en vis form for selvtilstrækkelighed og tendens til gentagelse. (Kulturministeriet 2010, s. 14).*

Denne kritik minder om den kritik, eksempelvis teaterforsker og kulturanalytiker Dragan Klaić på et europæisk niveau har fremført over for institutionsteaterstrukturen (Klaić 1997, 1999, 2010). Kritikken af, at institutionerne står i vejen for udviklingen er tydelig i rapporten, der også fremhæver ”en tendens til ensartethed i genrer, indhold og formater, ikke mindst på de større teatre.” (Kulturministeriet 2010, s. 22). Hvad der i den sammenhæng skal forstås som en institution er ikke helt konsekvent i rapporten, idet den på den ene side taler om den ikke-institutionelle scenekunst som værende teatre uden driftstøtte, hvilket må betyde, at egnteatre og små storbyteatre også betragtes som institutioner, men på den anden side taler om ’de store institutionsteatre’, hvor disse to kategorier ikke medtænkes. Upræcisheden afspejler vel, at netop egnteatre og små storbyteatre reelt befinder sig i en mellemposition, hvor de på nogle måder minder om de store teatre og på andre måder mere om projektteatrene. Tryghed udgør ifølge rapporten et problem i forhold til de store institutioner, og et afgørende tiltag er ifølge rapporten at indføre kvalitative kriterier for støttetildeling for hele teaterområdet. Her er det værd at diskutere forholdet mellem stabilitet og udvikling ved at inddrage Sawyer. Når han skal beskrive de optimale forhold for gruppekreativitet, så er et afgørende parameter gruppe-medlemmernes kendskab til hinanden:

*Når medlemmerne af en gruppe har arbejdet sammen i et stykke tid, deler de et fælles sprog og et fælles sæt af usagte forståelser (...) Men hvis gruppens medlemmer er for ens, er det mindre sandsynligt at flow opstår, fordi gruppeinteraktionen ikke længere er udfordrende. (Sawyer 2007, s. 51f., min oversættelse).*

Sawyer opererer med såvel en nedre som en øvre grænse for, hvor tryk og velkendt en produktionssituation må være for, at den kan være kreativ, eller i denne diskussion: for at der kan skabes scenekunstnerisk udvikling.

Ud fra kreativitetsteorien er der altså umiddelbart god ræson i at reducere stabiliteten. I et enkelt høringssvar er der dog et modargument: For lidt stabilitet er også negativt. Således fremhæver République i sit høringssvar, at arbejdsro er en forudsætning for udvikling. Denne nuancering af forholdet mellem stabilitet og fornyelse er det væsentligt at hæfte sig ved. Også rapporten påpeger, at for lidt stabilitet er lige så hæmmende som for meget, hvilket er de projektstøttede teatres problem. Spørgsmålet er, hvorvidt man kan fastsætte eksempelvis en tidsmæssig grænse for, hvornår stabilitet bliver en negativ påvirkningsfaktor. Sawyer peger faktisk på, at en gruppes medlemmer kender hinanden for godt efter to års samarbejde. Et teaterpolitisk forsøg på at fastsætte denne tidsmæssige grænse er, at ledelsen af de store institutionsteatre er åremålsansat i en fireårig periode (dog med mulighed for genansættelse). Også Thorvald Sirnes (2001) diskuterer dette i et teaterpolitisk perspektiv og kommer frem til en øvre grænse på fire til otte år for, hvor længe det er kunstnerisk frugtbart at være med i et fast ensemble.

Sawyers evne til at fastsætte en sådan grænse afspejler for mig at se, at hans tankemåde hviler på en forestilling om den kreative proces som en optimal balancegang mellem to faktorer. Det forekommer mig en for forsimplet måde at forstå kreative processer på. En central indvending vil være, at udskiftning af gruppe-medlemmer ikke er den eneste måde at sikre fornyelse på, og at det derfor er umuligt at fastsætte en universelt gældende grænse. Inden for scenekunsten er der mange eksempler på kunstneriske samarbejder, der over en langt længere periode udvikler sig. Dette peger på en mere kompleks forståelse af relationen mellem scenekunstnerisk udvikling og samarbejdsrelationer. Jeg har tidligere peget på ensemblemodellen som en organisationsform, der søger kunstnerisk udvikling gennem kontinuitet. Ensembles styrke er i den sammenhæng dets mulighed for en kunstnerisk specialisering. Teaterorganisationens struktur betinger det kunstneriske arbejde, og en

væsentlig pointe i den sammenhæng er, at der eksisterer flere forskellige organisationstyper, hvilket afspejler at der ikke findes én ideel måde at organisere kunstnerisk arbejde på (Hansen, 2010, s. 86ff.). Kunstnerisk udvikling kan således både finde sted i kendte og nye samarbejdskonstellationer:

*Gruppeteatrenes samlende kraft er en fælles kunstnerisk ide, der skal udvikles af hele gruppen i fællesskab. Kontinuiteten i gruppeteatrene sikrer kunstnerisk udvikling, der sker i samarbejde med andre, som brænder for samme ide, og som man kender godt som samarbejdspartnere. (Hansen 2010, s. 89).*

over for

*Med projektteatret er valoriseringen af det nye og af udvikling som kunstneriske værdier helt eksplicit, og der ligger i modellen, at dette kun bevares, hvis også organisationsformen er dynamisk. (Hansen, 2010, s. 91).*

Organisationsform og kunst hænger sammen, og det er netop på det organisatoriske niveau, at teaterpolitikken kan have den mest direkte indflydelse på den scenekunstneriske udvikling. Her er der en reel mulighed for at påvirke ved at prioritere mellem institution og projekt og ved at skabe større eller mindre råderum for organisatorisk forskellighed.

Desværre for kulturpolitikkerne er der næppe nogen universel standard for de optimale organisatoriske rammer for scenekunst. Dette er nok den afgørende svaghed ved såvel Sawyers teori, der i sin balancebaserede forståelse bliver lettere forsimplende, og ved det kulturpolitiske niveau forsøger på at fremme netop scenekunstnerisk udvikling. Udvikling findes de mærkeligste steder, og på det kulturpolitiske og forvaltningsmæssige niveau er den væsentligste opgave måske at holde sig denne kompleksitet for øje. Teaterpolitisk skal der fokus på at modvirke institutionel isomorfi, altså en proces, hvor organisationer som en reaktion på omgivelsernes pres kommer til at ligne hinanden mere og mere (Langsted, 1998; DiMaggio og Powell 1983).

### **Tværgående samarbejder**

Ud over hindringer for udvikling, peger rapporten også på, hvilke positive initiativer, der kan bidrage til scenekunstnerisk udvikling. En af de vigtige er tværfagligt samarbejde. Det gælder på niveauet for institutioner, hvor rapporten fremhæver behovet for samarbejde på tværs af institutionstyper, men også for kunstnerne, hvor rapporten karakteriserer den nyskabende scenekunstner som en, der sprænger faggrænser og arbejder på tværs. Dette er en gængs tankegang, at mangfoldighed og forskellighed skaber udvikling, der også er udbredt i organisationslitteraturen (se eksempelvis Brandi og Hildebrandt 2003), og den forståelse er også repræsenteret i høringssvarene, hvor Udvalget for Børneteater og Opsøgende Teater peger på, hvordan en organisationsform med mange små produktionsenheder giver gode muligheder for udvikling gennem mangfoldighed. Det svarer præcis til Sawyers pointe om, at netop forskellighed er en forudsætning for det nyskabende: "Problem-søgende grupper har en større chance for flow, når der er en høj grad af diversitet." (2007, s. 53).

Spørgsmålet er bare, om det er på det teaterpolitiske niveau, der eksisterer barrierer for denne type samarbejder. Et løsningsforslag i rapporten er at reducere antallet af støttestrukturer fra de nuværende fem til to: store og små teatre. Spørgsmålet er, om de eksisterende barrierer snarere handler om forskellige kunstsyn, produktionsmetoder og manglende kendskab end om forskellige paragraffer i teaterloven.



Faktisk er der aktuelt en del eksempler på samarbejder, der overskrider denne type grænser: Scenekunstudvalget har i samarbejde med Københavns Teater lavet en Company in Residency-ordning, hvor frie scenekunstgrupper indgår i et partnerskab med et teater under Københavns Teater. Et andet eksempel er, at Det Kongelige Teater i december indgik et samarbejde med instruktøren Cathrine Pohler om forestillingen *På den anden side* (2010). Forløbet af dette samarbejde er beskrevet i dobbeltinterviewet *Det Kongelige Teater og skabende strategier* (i dette tidsskrift).

Der er altså allerede inden for det nuværende system en tendens til at søge tværgående samarbejde, og der gøres erfaringer med de udfordringer, der ligger heri. Her er det værd at reflektere over nogle af de betingelser, som Sawyer opstiller for den gode kreative proces. Det gælder fælles forståelse af processens mål, lige deltagelse og en vis grad af kendskab (Sawyer 2007, s. 44ff.). En erkendelse af, at netop disse faktorer spiller en afgørende rolle for, hvordan man skaber en god kunstnerisk proces, har haft stor betydning for Scenekunstnetværket i Region Midtjyllands arbejde med at skabe kunstnerisk udvikling: Det går for eksempel ikke at producere forestillinger i fællesskab, når aktørerne er meget forskellige og ikke kender hinanden (Hansen 2011).

### Udvikling – hvor?

Det er interessant at se på, hvor rapporten mener, at udviklingen skal ske. Er det overalt i scenekunstlandskabet, inden for bestemte kunstneriske retninger eller bestemte institutionelle kontekster?

*Et afgørende sted at sætte ind for at styrke innovationen generelt, er den ikke-institutionelle scenekunst (...) har en afgørende spydspidsfunktion i forhold til hele teaterområdet, idet netop eksperimenter er deres kerneydelse og eksistensberettigelse. (Kulturministeriet 2010, s. 40).*

Rapporten fokuserer på alternativer til taleteatret ud fra følgende diagnose: ”ensartethed i genrer, indhold og formater, ikke mindst på de større teatre” (Kulturministeriet 2010, s. 22). Denne kunstneriske ensartethed skaber et dårligt afsæt for udvikling, og derfor peger rapporten også på andre dele af teaterlandskabet som dem, der skal gå forrest. Det drejer sig især om performanceteatret og det, som mange gange fremhæves i rapporten, nemlig de tværgående kunstneriske udtryk. Det peger på en forståelse af udvikling som noget, der snarere bryder radikalt med det eksisterende end noget, der videreudvikler og forandrer ’indefra’. Men netop udpegningen af hvilke genrer, der har udviklingspotentiale, mødes med kritik. Danske Dramatikere undrer sig således over, at den ny dramatik stort set er fraværende, mens Den Jyske Opera og Musicalakademiet peger på, at rapporten ikke forholder sig til musikdramatikken.

Men den ikke-institutionelle scenekunst skal ikke være alene om at skabe udvikling. Et centralt forslag i rapporten er derfor oprettelsen af en udviklingspulje for hele scenekunstlandskabet. Hermed understreger udvalget, at udviklingsopgaven ikke skal løftes af særlige dele af teaterlandskabet alene. Til gengæld peger puljetankegangen på to andre interessante aspekter af udvalgets forståelse af udviklingsbegrebet: Det ene er, at scenekunstnerisk udvikling er en særlig aktivitet, noget der skal søges ekstrabevillinger til, frem for noget der er en del af den daglige drift på teatrene. Denne betænkelighed udtrykkes i følgende høringsvar:

*Men hvis det nyskabende kun skal være noget, der kan rummes i en pulje, vil denne nyskabelse forblive i en meget lukket kreds og ikke komme teaterlivet til gode. Det bliver eksperiment for eksperimentets skyld. (Københavns Internationale Teater).*

Samme pointe går igen i høringsvaret fra Scenekunstnetværket i Region Midtjylland, som påpeger, at det er vigtigt at sikre rammer for udvikling også uden støtte via en udviklingspulje. I forhold



til det kreativitetsteoretiske perspektiv, så kan ideen om en udviklingspulje siges at opdele scenekunsten i det, der skabes med henblik på at være udviklende, og det der ikke gør; eller mellem det Sawyer betegner som problemsøgende og problemløsende processer.

Den anden er, at det er muligt udefra at stimulere lysten til udvikling gennem de tilgængelige midler. Det sidste peger igen tilbage på rapportens tillid til muligheden for en central koordinering: ”For at sætte mere kvalitativt skub i udviklingen bør der opereres med et styrket centralt organ med et samlet overblik og med midler til at igangsætte initiativer...” (Kulturministeriet 2010, s. 34).

Som nævnt indledningsvis, så tror jeg, at de kulturpolitiske rammer har en indflydelse på de kunstneriske processer, men som jeg også i anden sammenhæng har fastslået, så ser jeg denne indflydelse som både indirekte og kompleks (Hansen 2010). Det betyder naturligvis også noget for, hvor stor forventningen til det teaterpolitiske niveau muligheden for at skabe scenekunstnerisk udvikling skal være. Rapporten præges grundlæggende af en tro på, at en styrkelse af det centrale niveau er afgørende for udviklingsmulighederne: ”En reorganisering af Scenekunstudvalgets virkefelt er uomgængelig, hvis man ønsker en dynamisk og fair behandling af hele det danske scenekunsthiv.” (Kulturministeriet 2010, s. 36). Udvalget går altså relativt langt i sin overbevisning om det centrale niveaus betydning for den scenekunstneriske udvikling gennem konkrete styringsredskaber. Dette syn på kulturpolitikken lægger fint i forlængelse af de senere års tradition for at benytte new public management inden for kultursektoren. Uanset om der er tale om kunstnerisk kvalitet eller andre målsætninger, så ligger der i new public management-tankegangen en tro på muligheden for at styre gennem eksempelvis resultatkontrakter.<sup>2</sup>

Tanken om, at et styrket scenekunstudvalg skal være en hovedaktør i forhold til den scenekunstneriske udvikling er et punkt, der forårsager ret stor uenighed mellem de forskellige høringsparter: Mange er positive, mens andre forholder sig skeptiske til centraliseringselementet i forslaget. Modargumentet er, at udvikling sker på det enkelte teater, og at den ikke kan styres centralt.<sup>3</sup> Denne indvending peger i retning af det, Sawyer kalder innovationens paradoks, og som også i denne sammenhæng er værd at hæfte sig ved: ”Innovationens paradoks er, at organisationer fremhæver orden og kontrol, og alligevel virker improvisation [og mere generelt den kreative proces, *min tilføjelse*] til at være ukontrollabel” (Sawyer 2007, s. 34). Dette peger på, at det teaterpolitiske niveau muligheden for at stimulere en scenekunstnerisk udvikling begrænser sig til at skabe rammebetingelser. Overskrides denne grænse så risikerer man at skabe forkerte incitamentsstrukturer, hvor udviklingspuljen snarere bliver søgt af økonomiske end kunstneriske årsager. Som Kunststyrelsen advarer i sit hørings svar: ”Det er dog vores erfaring, at et økonomisk incitament som den foreslåede udviklingspulje ikke i sig selv skaber mere udviklingsorienterede og dynamiske kulturinstitutioner.”

Mange hørings svar peger på fleksibilitet og mindre fokus på produktionskrav som forudsætning for udvikling, dvs. for behovet for laboratorieforbud, artists i residencies o.a., der ikke har til formål at skabe en egentlig produktion (eksempelvis De Frie Koreografer). Selvom mange af disse ord går igen i rapportens prioriteringer, så kan det alligevel i en vis forstand forstås som et modsvar til rapporten: Frihed frem for central styring.

### Afrunding

Denne artikel har kastet et kritisk blik på rapporten *Scenekunst i Danmark. Veje til udvikling* samt på de hørings svar, de forskellige teateraktører har fremsat til rapporten. Tilgangen har primært været kreativitetsteoretisk, en tilgang, der giver mulighed for at reflektere over de konkrete tiltag

2) New public management er en styringsform, som blev udbredt i den offentlige forvaltning fra 1980'erne og frem. Se f.eks. Greve 2002. For en diskussion af den offentlige sektor og en mere kompliceret forståelse af styringen heraf, se Christensen, Lægread, Roness 2006.

3) Dette synspunkt kommer bl.a. til udtryk i Nørrebro Teaters hørings svar.

og løsningsmodeller i forhold til, hvordan de kan ses som rammesættende for den kreative proces. Begrebsparret udvikling og stabilitet har været centralt, og såvel rapporten som de fleste interessenter har betragtet udvikling som et mål for en fremtidig teaterpolitik. I forhold til denne diskussion rummer kreativitetsteorien en række perspektiver, der er værd at indtænke. En væsentlig pointe i Sawyers teori er, at udvikling og stabilitet ikke gensidigt udelukker hinanden, men at der er tale om afbalanceringer, og om at den kreative proces både forudsætter tryghed og usikkerhed. For mig at se er det væsentligt at holde fast i, når retorikken i den teaterpolitiske debat bliver for polariserende. Kreativitetsteorien har for mig været en måde at holde fast i en diskussion, der fokuserer på de scenekunstneriske processer og ser teaterpolitikken og de institutionelle strukturer som rammer herom. Samtidig er det for mig tydeligt, at Sawyers teorier omhandler kreativitet generelt, og at de konkrete betingelser, han opstiller for den gode kreative proces i for høj grad er 'one size fits all', der skal kombineres med en faglig scenekunstnerisk indsigt for at blive frugtbar i en teaterpolitisk sammenhæng. Også benspændsteorien fastholder et fokus på det scenekunsthængende som kernen i den teaterpolitiske diskussion. Helt overordnet peger den på behovet for at sætte nogle kunstnerisk produktive begrænsninger, der tvinger scenekunstnerne til at gøre noget andet end det, de plejer. Det er klart, at de konkrete begrænsninger ikke skal bestemmes på det kulturpolitiske niveau, her må man nøjes med kritisk at se på, hvorvidt rammerne tvinger scenekunstnerne til at gøre, som de altid har gjort.

Diskussionen af, om de teaterpolitiske rammer vægter stabilitet eller udvikling reduceres ofte til spørgsmålet om, hvorvidt der er behov for en gennemgribende teaterlovsrevision. Mens rapporten og høringssvarene i overvejende grad efterlyser udviklingsmuligheder, og altså en lovændring, så har de politiske partier med sommerens teaterforlig klart signaleret, at de prioriterer stabilitet i form af en lovgivningsmæssig status quo.

## Litteraturliste

Bauman, Zygmunt, 2006. *Flydende modernitet*. København: Gyldendals bogklubber.

Beck, Ulrich, 1997. *Risikosamfundet: På vej mod en ny modernitet*. København: Hans Reitzel.

Christoffersen, Exe, 2007. *Kunsten at snuble*. *Peripeti* særnummer, s. 15-35.

Brandt, Søren; Hildebrandt, Steen, 2003. *Mangfoldighedsledelse. Om mangfoldighed i virksomheds- og samfundsperspektiv*. København: Børsen.

Csikszentmihalyi, Mihaly; Robinson, Rick E. 1990. *The Art of Seeing. An interpretation of the aesthetic encounter*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

DiMaggio, P. J.; Powell, W. 1983. The Iron Cage Revisited. Institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields. *American Sociological Review*, 48, s. 147-160.

Hansen, Louise Ejgod, 2004. *Hollandsk Teaterpolitik*. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*. Nr. 2, s. 179-214.

Hansen, Louise Ejgod, 2010. *Teaterkunst og teaterpolitik. En analyse af sammenhænge mellem de kulturpolitiske rammer og den kunstneriske kvalitet hos egnsteatrene*. Ph.d.-afhandling, Aarhus Universitet.

Hansen, Louise Ejgod, 2011. *Udvikling=kreativitet?*. Scenekunstnerisk udvikling betragtet som en kreativ proces. *Peripeti* særnummer, under udgivelse.

*Høring over Teaterudvalgets rapport*. Høringsfrist 1/7 2010. Høringssvarene er tilgængelige på høringsportalen, <https://www.borger.dk/Lovgivning/Hoeringsportalen/Sider/Fakta.aspx?hpid=2146001581> (8/9 2011).

Kant, Immanuel, 2005 (1793). *Kritik af dømmekraften*. København: Det lille forlag.

- Klaic, Dragan, 1997. A Peek out of Subsidy Land. In: *Theatre*. Årg 27, nr. 1, s. 75-83.
- Klaic, Dragan, 1999. Close Encounters. In: *Theatre*. Årg. 29, nr. 2/3, s. 114-128.
- Klaic, Dragan (2010). Bilag 5: Offentligt støttet teater – kontra det kommercielle. I: Kulturministeriet, *Scenekunst i Danmark. Veje til udvikling*. København: Kulturministeriet.
- Kulturministeriet, 2009: *Scenekunst i Danmark - Veje til udvikling*. København: Kulturministeriet.
- Kulturministeriet, 21/6 2011: *Bred politisk aftale om teater*. pressemeddelelse, København, <http://kum.dk/nyheder-og-presse/pressemeddelelser/2011/juni/bred-politisk-aftale-om-teater/> (8/9 2011).
- Langsted, Jørn, 1998. Fra ekspansion til kontraktion. Hovedtemaer i 25 års teaterlovgivning. In: Andersen, Elin; Lehmann, Niels (red.). *Teaterlegeringer*. Aarhus Universitetsforlag.
- Langsted, Jørn, 2009: Kunstpolitikens dramaturgi – version 2. *Peripeti* nr. 12, s. 109-113.
- Lynggaard, Kennet, 2010. Dokumentanalyse. In: Tanggaard, Lene; Brinkman, Svend (red.) *Kvalitative metoder. En grundbog*. København: Hans Reitzel.
- Nielsen, Henrik Kaare, 1993. *Kultur og modernitet*. Aarhus Universitetsforlag.
- Nielsen, Henrik Kaare, 2001. *Kritisk teori og samtidsanalyse*. Aarhus Universitetsforlag.
- Philipsen, Heidi, 2008: En leg med æstetik og etik: Om filmen ”De fem benspænd”. *K & K*, nr. 106, 2, s. 167-188.
- Sawyer, Keith, 2003. *Group Creativity. Music, theatre, collaboration*. Mahwah: L. Erlbaum Associates.
- Sawyer, Keith, 2007. *Group Genius. The Creative Power of Collaboration*. New York: Basic Books.
- Sirnes, Thorvald, 2001. 3.3.1. Three Discourses. Three Countries. One Sector. A comparison of theatre policy in Norway, Sweden and Finland from a discourse-perspective. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*. Nr. 1, s. 46-84.
- Stephensen, Jan Løhmann, 2011. Kreativitet og videnspolitik: perspektiver på kreativitetsbegrebets indtog i og relevans for universitetets vidensproduktion. *Peripeti*, særnummer, under udgivelse.

---

### **Louise Ejgod Hansen**

Ph.d., postdoc ved Institut for Æstetik og Kommunikation. Hun er aktuelt tilknyttet Scenekunstnetværket i Region Midtjylland, hvor hun er ansvarlig for forskningsdelen i et treårigt udviklingsprojekt. Hun har primært publiceret artikler inden for det kulturpolitiske fagfelt.

---